Школа
Рисованія, живописи и прикладного искусства
Искусство для всѣхъ



Подъ редакціей
профессора А. В. МАКОВСКАГО и ВАДИМА ЛѢСОВОГО,
при участіи: И. Е. РѢПИНА, проф. Д. І. КИПЛИКА, преп. Педагогич. Курсовъ при Академіи Художествъ А. Г. НОВИКОВА, Н. К. ПРОЗОРОВА, Т. И. КАТУРКИНА, В. А. ЛЕПИКАШЪ, Г. А. АНГЕРТА, Б. Ѳ. ШЛЕЦЕРА и др.

Т. 5

Изд. Т-во „БЛАГО“
Петроградъ, Николаевская 44



Типографія
Товарищества «БЛАГО»
Петроградъ, Николаевская 44
Тел. 626-49

Оглавленіе 5-го тома.

Цифры *вверху* страницъ указываютъ нумерацію каждаго отдѣльнаго курса.
Цифры *внизу* страницъ указываютъ общую нумерацію всего тома.

■ ■ ■

Отъ Редакціи.

Въ настоящемъ томѣ продолжаются тѣ же курсы, что и въ предыдущемъ, поэтому и порядокъ прохожденія его можетъ остаться прежнимъ. Прибавляется лишь одинъ новый отдѣлъ—«Наброски». О значеніи и назначеніи его говорится ниже, въ статьѣ Т. И. Катуркина; упражненія же въ рисованіи набросковъ слѣдуетъ вести параллельно съ другими занятіями рисованіемъ.

Рисованіе углемъ заканчивается пока пейзажемъ. Впослѣдствіи мы еще вернемся къ нему, когда будемъ говорить о пріемахъ изображенія человѣческой головы и тѣла.

Желая сдѣлать курсы «Искусство для всѣхъ» возможно болѣе содержательными и исчерпывающими, издательство рѣшило увеличить объемъ отдѣльныхъ томовъ, не повышая, однако, ихъ цѣны. Поэтому остальные пять томовъ «Искусства для всѣхъ», начиная съ 6-го, будутъ выходить въ объемѣ 7-ми печатныхъ листовъ (112 страницъ) каждый, а не 6-ти, какъ предыдущіе.

Редакція.

■ ■ ■

УГОЛЬ.

(*Окончаніе*).

РИСУНКИ 17 и 18. Моделью можетъ служить чучело *филина*. Если же въ городѣ имѣется звѣринецъ, гдѣ можно было бы подобную модель зарисовать съ натуры, то было бы еще лучше.

Набрасывать общую форму нужно какъ можно скорѣе; какъ только общія пропорціи установлены, сейчасъ же, взявъ плашмя уголь, затираете всѣ темныя мѣста, клячкой вынимаете свѣта, а затѣмъ постепенно заканчиваете модель, передаете характерныя особенности птицы, расположеніе и цвѣтъ ея перьевъ.

РИСУНОКЪ 19. *Курица*. Она можетъ быть также нарисована съ чучела, но лучше дѣлать наброски съ живой натуры, такъ какъ такую модель можно найти всюду.

Рисовать нужно очень быстро, и все вниманіе ваше должно быть сосредоточено сначала на передачѣ общей формы и пропорцій данной модели. Затѣмъ надо постараться передать также и характеръ ея, такъ какъ и курица имѣетъ свои характерныя черты, отличающія ее отъ другихъ. При рисованіи птицъ и животныхъ, нужно ихъ изучать сначала въ болѣе спокойныхъ положеніяхъ, когда онѣ сидятъ, лежатъ или стоятъ, а потомъ уже переходить къ такимъ моментамъ, когда онѣ находятся въ движеніи. Само собою разумѣется, что въ этомъ случаѣ новой задачей явится, кромѣ всего предыдущаго, передать движеніе. Деталями не увлекайтесь. Главное вниманіе обращайте на общую форму модели и ея характеръ. Положенія модели слѣдуетъ по возможности разнообразить.

РИСУНОКЪ 20. *Морская чайка*.

На нашемъ рисункѣ взятъ тотъ моментъ, когда она спускается за добычей, размахнула крыльями и приготовила лапы, чтобы схватить ее.

Быстро косой линіей опредѣляете наклонъ крыльевъ; сейчасъ же набрасываете общую форму, слѣдя за отношеніями большихъ частей; опредѣляете поворотъ головы и туловища и, все время слѣдя за крайними точками модели, исправляете замѣченныя неправильности общей формы и стараетесь выразить движеніе птицы. Въ этой передачѣ общей формы и движенія заключается главная задача рисованія съ живой натуры, тѣни же получаются при рисованіи углемъ почти сами собой, безъ особеннаго вниманія къ нимъ со стороны рисующаго. Рисовать съ живой натуры надо только до тѣхъ поръ, пока позволяетъ модель. Никогда не слѣдуетъ заканчивать рисунокъ отъ себя.

РИСУНОКЪ 21. *Двѣ птицы на сучкѣ.*

Здѣсь главное вниманіе должно быть обращено на движеніе: надо показать, что одна изъ птицъ дѣлаетъ нападеніе, а другая приготовилась дать отпоръ. Это характерная особенность данной модели, ходъ же рисованія остается тѣмъ же, какъ и въ предыдущихъ моделяхъ.



Рис. 17. Видъ рисунка послѣ первоначальной прокладки тѣней.

РИСУНОКЪ 22. *Рысь.*

Кромѣ отношенія въ частяхъ и движенія, вы должны передать ту хищность, какая присуща этому животному. Въ подробностяхъ обращайте вниманіе на расположеніе шерсти и форму лапъ. Понятно, нѣтъ нужды непремѣнно изучать тѣхъ животныхъ, какія нарисованы въ нашемъ изданіи. Вы можете рисовать кошекъ, собакъ, лошадей, свиней, гусей и тому подобное. Недостатка въ этихъ моделяхъ не можетъ возникнуть даже въ самой отдаленной глуши. Что же касается пріемовъ рисованія ихъ, то они ничѣмъ не отличаются отъ вышеописанныхъ.

Знакомя нашихъ читателей съ техникой угля, нахожу нужнымъ хотя бы на нѣскольких примѣрахъ показать передачу пейзажа.



Рис. 18. Законченный рисунокъ.



Рис. 19.



Рис. 20.



Рис. 21.



Рис. 22.

РИСУНКИ 23, 24, 25 и 26.

Первый рисунокъ изображаетъ контуръ, на второмъ — тотъ же контуръ болѣе тщательно нарисованъ и намѣчены самыя темныя тѣни, на третьемъ рисункѣ проложены полутона, а самыя темныя тѣни болѣе оформлены, послѣдній рисунокъ представляетъ пейзажъ въ законченномъ видѣ.

Это—все тотъ же способъ рисованія углемъ съ предварительно намѣченнымъ контуромъ, которымъ мы пользовались до сихъ поръ.

Но при рисованіи углемъ пейзажа можно примѣнять и еще одинъ пріемъ, который состоитъ въ слѣдующемъ.

Прежде всего всю бумагу сплошь покрываютъ тонкимъ слоемъ угля; и уже послѣ этого начинаютъ работу на этомъ, заранѣе подготовленномъ фонѣ, который, конечно, можетъ быть темнѣе или свѣтлѣе, смотря по характеру натуры.

Работать на такомъ подготовленномъ фонѣ можно двояко: либо такъ, какъ мы дѣлали это до сихъ поръ, т.-е. сначала намѣтить остро-очиненнымъ углемъ контуръ рисунка, либо же—вовсе не намѣчать контура.



Рис. 23. Набросокъ контура.



Рис. 24. Первоначальная прокладка главныхъ тѣней.



Рис. 25. Прокладка главныхъ тѣней и полутоновъ.



Рис. 26. Законченный видъ.

Въ этомъ послѣднемъ случаѣ нужно поступать слѣдующимъ образомъ. Покрывъ всю бумагу углемъ, берете кусокъ ваты въ видѣ томпона, т.-е. свернутой шарикомъ (рис. 27), и равномѣрно проводите ею по поверхности угля, нажимая болѣе сильно на свѣтлыхъ мѣстахъ, и оставляя почти нетронутыми темныя мѣста. Затѣмъ съ помощью мякиша хлѣба или клячки снимаете уголь въ самыхъ свѣтлыхъ мѣстахъ, рисуя клячкой, какъ карандашомъ. Когда свѣта нарисованы, обрисовываете углемъ форму тѣневыхъ частей пейзажа, усиливая основной тонъ тамъ, гдѣ нужно. Далѣе берете растушовку, рисуете полутона и смягчаете рѣзкости въ рисункѣ, и такъ, клячкой и растушовкой, постепенно вырабатываете подробности перваго плана.

Общій тонъ можете смягчать пальцемъ, какъ показано на рис. 5-мъ.

Для передачи красивыхъ завитковъ облаковъ или волнующейся воды можно пользоваться тоже пальцемъ, обернутымъ въ тряпочку, или томпономъ ваты. При этомъ освѣщенные края облаковъ или блики на водѣ надо протереть затѣмъ клячкой.

Дальніе планы пейзажа рисуются общими пятнами безъ всякихъ подробностей.



Рис. 27. Примѣненіе томпона изъ ваты.

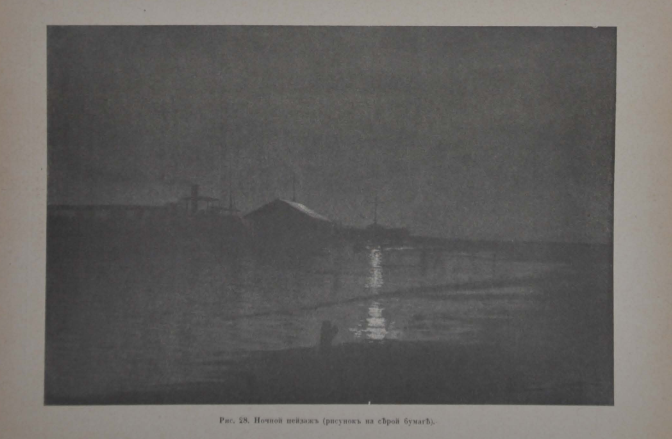


Рис. 28. Ночной пейзажъ (рисунокъ на сѣрой бумагѣ).



Рис. 29. На взморьѣ.

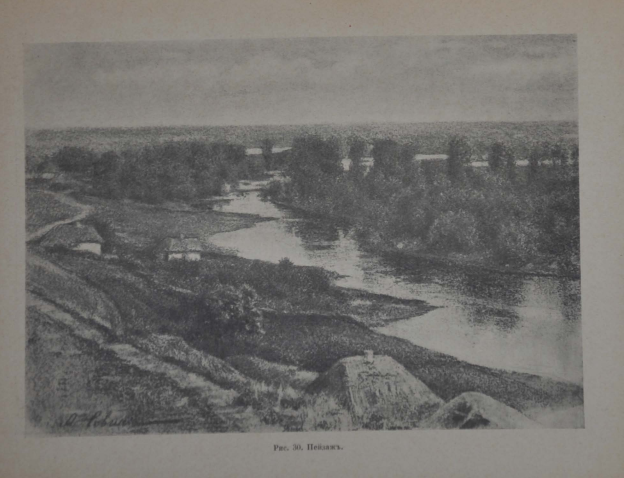


Рис. 30. Пейзажъ.

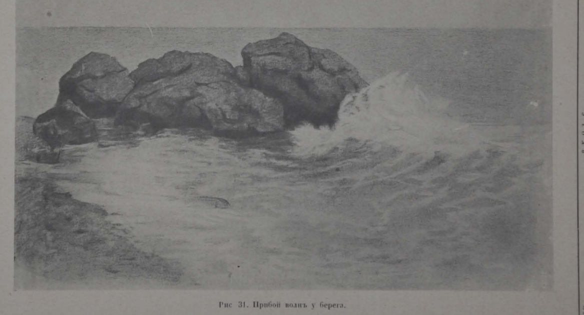


Рис 31. Прибой волнъ у берега.

Мякишъ хлѣба или клячка играютъ большую роль при такомъ способѣ рисованія углемъ. Посредствомъ клячки вы передаете игру свѣта; клячка нужна, чтобы протереть освѣщенные края облаковъ или стволъ освѣщеннаго дерева на темномъ фонѣ листьевъ, чтобы освѣтить уголъ скалы, стѣны, показать дымокъ и т. д.

Пейзажъ можно считать законченнымъ, когда въ немъ соблюдены правильныя разстоянія между планами, найдено отношеніе между свѣтлыми и темными пятнами и, наконецъ, правильно намѣчена форма отдѣльныхъ предметовъ и ихъ взаимная связь.

РИСУНОКЪ 28. *Пейзажъ: ночь на рѣкѣ.*

Рисунокъ сдѣланъ на сѣрой оберточной бумагѣ. Когда проложите общій тонъ и обрисуете пальцемъ очертанія береговъ, найдите отношеніе пятенъ и ясно вырисуйте углемъ очертанія контура. Отношенія нужно искать только между самыми темными тѣнями. Полутона замѣняетъ цвѣтъ бумаги, свѣта же рисуйте бѣлымъ карандашомъ или мѣломъ. Въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ свѣтъ долженъ быть болѣе сильный, надо проложить бѣлымъ карандашомъ нѣсколько разъ, стремясь къ тому, чтобы и между бѣлыми пятнами выдержать правильныя отношенія.

РИСУНОКЪ 29. *На взморьѣ.*

Этотъ пейзажъ сдѣланъ описаннымъ выше способомъ, т.-е. бумага покрыта сплошнымъ слоемъ угля, пальцемъ, обернутымъ въ тряпочку, протерты болѣе свѣтлыя мѣста —небо и вода, клячкой сняты блестящія мѣста облаковъ и воды, а затѣмъ все прорисовано тонко-очиненнымъ углемъ.

РИСУНОКЪ 30. *Пейзажъ.*

Видъ съ горы на рѣку, берега которой покрыты лѣсомъ и застроены мѣстами жильемъ. При рисованіи такого пейзажа вы пускаете въ ходъ всѣ ваши принадлежности: и вату, и палецъ, и клячку, и растушовку, и, постепенно переходя отъ общей массы къ отдѣльнымъ предметамъ, вы доводите рисунокъ до полной законченности.

РИСУНОКЪ 31. *Прибой волнъ у берега.*

Прежде всего намѣчаете горизонтъ и набрасываете общій контуръ камней; затѣмъ берете плашмя уголь и прокладываете въ общихъ массахъ цвѣтъ камней и волнъ. Сдѣлавъ это, намѣтьте мѣста и форму темныхъ тѣней, выдерживая ихъ отношеніе.

На водѣ рисуйте свѣта клячкой, на камняхъ—пальцемъ или растушовкой. Постепенно обрисовывайте болѣе точную форму камней, а также стремитесь передать характеръ ихъ.

Воду рисуйте одновременно съ камнями и старайтесь выразить ея движеніе, сохраняя однако ту форму волны, которая была вами намѣчена въ началѣ.

Въ самыхъ темныхъ мѣстахъ оставляйте цѣликомъ уголь, ничѣмъ не растирая его.

Приступая къ рисованію углемъ пейзажа, слѣдуетъ въ первое время не брать слишкомъ сложныхъ сюжетовъ. Для начала выбирайте модели попроще, напримѣръ: часть сарая съ повозкой, стволъ дерева со скамейкой или пнемъ, облако, крупное какое-нибудь декоративное растеніе и т. п. И лишь постепенно, постигая технику угля, переходите къ болѣе сложнымъ сюжетамъ.

А. Новиковъ.

АКВАРЕЛЬ.

В. А. Лепикашъ.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЯ УПРАЖНЕНІЯ.

(Продолженіе).

Всѣ начальныя упражненія въ живописи акварелью должны быть исполнены чрезвычайно тщательно и медленно. Торопиться, выполняя кажущуюся на первый взглядъ легкой работу кое-какъ, чтобы скорѣе перейти къ болѣе сложнымъ работамъ, нѣтъ основаній, ибо въ старательномъ прохожденіи этого курса заложенъ успѣхъ вашей дальнѣйшей работы. Чѣмъ внимательнѣе вами будутъ исполнены приводимыя здѣсь упражненія, и чѣмъ основательнѣе вы познакомитесь со свойствомъ и составомъ водныхъ красокъ, тѣмъ продуктивнѣе и сознательнѣе будетъ ваша дальнѣйшая работа. Уже въ этихъ упражненіяхъ очень часто замѣчаются у начинающаго легкіе



Рис. 13

признаки разочарованія, коль скоро работа не вышла у него такъ, какъ бы этого хотѣлось. Если и повторная работа тоже не вышла, то разочарованіе работающаго еще болѣе усиливается, и онъ начинаетъ доискиваться причинъ постигшей его неудачи, объясняя ее либо недостаточно хорошими качествами красокъ, кистей или бумаги, либо видитъ, наконецъ, въ неудачной работѣ (какъ это, къ сожалѣнію, въ большинствѣ случаевъ и бываетъ) доказательство своей неспособности, отсутствіе въ себѣ особой искры Божьей—таланта. Подобныя разсужденія совершенно не должны имѣть мѣсто въ живописи: это—тормазъ въ работѣ.

Продѣлавъ вышеописанныя упражненія съ цвѣтами краснымъ, синимъ и желтымъ, вы продолжаете такое же упражненіе съ цвѣтами оранжевымъ, зеленымъ и голубымъ. Какъ и раньше, рисуете свинцовымъ карандашомъ три одинаковыхъ прямоугольника (рис. 13) и заливаете ихъ оранжевымъ цвѣтомъ (кадмій оранжевый), сначала—всѣ три прямоугольника самымъ свѣтлымъ тономъ. Давъ совершенно просохнуть бумагѣ, покрываете второй и третій прямоугольники еще разъ и, наконецъ, третій прямоугольникъ тѣмъ же составомъ краски заливаете третій разъ. Такимъ образомъ, окраска вашихъ прямоугольниковъ должна постепенно усиливаться: первый прямоугольникъ получитъ слабую окраску, второй—вдвое сильнѣе и третій—приметъ окраску самую сильную, соотвѣтствующую настоящему тону кадмія оранжеваго. Точно въ такомъ же порядкѣ проведите упражненія съ цвѣтами зеленымъ и голубымъ. При этомъ, какъ въ настоящихъ упражненіяхъ, такъ и въ предыдущихъ, необходимо имѣть въ виду, что площадь, которую вы заливаете самымъ густымъ слоемъ краски, пріобрѣтаетъ настоящую силу тона путемъ постепеннаго насыщенія бумаги жидкой краской, при чемъ одинъ слой ложится на другой нѣсколько разъ. Такимъ пріемомъ письма достигается особая прозрачность и мягкость тона въ акварельной живописи. Если же вы сразу разведете очень густую краску, такъ что она будетъ тянуться за кистью, то, ложась на бумагу, несмотря на всю тщательность работы, краска не покроетъ равномѣрно бумаги, особенно шероховатой. Вообще, нужно слѣдить, чтобы разводимая краска не была слишкомъ густа, потому что въ этомъ случаѣ она недостаточно впитывается въ бумагу, а ложится и засыхаетъ на ея поверхности, какъ масляная краска. Техника чистой акварели именно основана на томъ, что вода въ изобиліи размягчаетъ бумагу, и краска впитывается въ нее. Было бы ошибочно думать, что сила и яркость тона зависитъ отъ густоты краски. Густая краска даетъ такъ называемый «глухой тонъ», а жидкая, проложенная нѣсколько разъ по одному и тому же мѣсту, вызываетъ сильный и прозрачный тонъ. Поэтому, работая акварелью, слѣдуетъ по возможности имѣть воду въ достаточномъ количествѣ и чаще мѣнять ее, когда она становится мутной. Выгоднѣе держать воду въ стеклянномъ сосудѣ, чтобы видѣть, насколько вода загрязнена. При переходѣ отъ упражненія съ одной краской къ другой, кисть слѣдуетъ хорошо вымыть въ чистой водѣ и выжать ее пальцами, чтобы внутри кисти не оставалась краска, могущая попасть въ составъ другой краски и тѣмъ придать послѣдней совершенно особый оттѣнокъ.

Путемъ такихъ упражненій вы познакомитесь съ цвѣтомъ шести основныхъ красокъ, которыя являются наиболѣе употребляемыми въ живописи. Слѣдующія ваши упражненія будутъ заключаться въ изученіи смѣшенія красокъ, но прежде, чѣмъ

говорить о смѣшеніи красокъ, посмотримъ, какое взаимодѣйствіе оказываютъ другъ на друга двѣ различныхъ краски, если онѣ лежатъ рядомъ.

КОНТРАСТЫ.

Разсматривая окраску тѣлъ природы, освѣщенныхъ солнцемъ, мы познакомились съ цвѣтовыми явленіями въ зависимости только отъ освѣщенія и свойствъ разсматриваемаго предмета или его поверхности. Но, помимо такихъ непосредственныхъ цвѣтовыхъ явленій, существуютъ еще и такія, которыя вызываются *сосѣдствомъ* двухъ цвѣтовъ. Цвѣта, которые происходятъ такимъ образомъ, называются *контрастными*

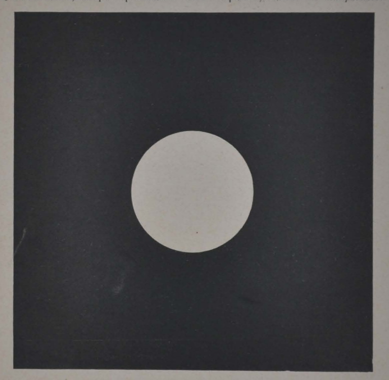


Рис. 14.

цвѣтами, а взаимодѣйствіе цвѣтныхъ поверхностей, помѣщенныхъ рядомъ, называется *красочнымъ контрастомъ*. Красочные контрасты играютъ чрезвычайно важную роль въ живописи, а потому для успѣшной работы красками необходимо познакомиться съ законами явленій контраста, такъ какъ благодаря ему измѣняется какъ яркость, такъ и насыщенность тона краски.

Если на черную бумагу положить бѣлый бумажный кружокъ (рис. 14) и смотрѣть на него нѣкоторое время, не отрывая глазъ, то, переведя взглядъ на другую ровную поверхность, лучше всего сѣрую, вы будете видѣть пятно, по формѣ своей похожее на такой же кружокъ, но чернаго цвѣта. То же явленіе замѣчается, если посмотрѣть на солнце, а затѣмъ перевести взглядъ на стѣну или на землю. Съ другой стороны, если смотрѣть довольно долго на ярко-красный кружокъ (рис. 15), то, переведя

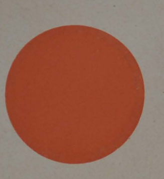


Рис. 15.

глаза на ровно освѣщенную сѣрую бумагу, вы увидите на ней такой же точно кружокъ, но цвѣта голубо-зеленаго, т.-е. дополнительнаго къ красному. Продѣлавъ нѣсколько опытовъ съ основными цвѣтами, не трудно убѣдиться, что, послѣ продолжительнаго разглядыванія одного изъ основныхъ цвѣтовъ, при взглядѣ на сѣрую поверхность получается изображеніе, окрашенное въ дополнительный цвѣтъ. Точно такое же впечатлѣніе получается и отъ цвѣта ярко освѣщенныхъ предметовъ. Каждый окрашенный предметъ, послѣ долгаго фиксированія его взглядомъ, оставляетъ въ нашемъ глазу слѣдъ дополнительнаго цвѣта. Такое явленіе называется *послѣдовательнымъ контрастомъ*, потому что изображеніе дополнительнаго цвѣта появляется лишь послѣ того, какъ мы отводимъ взглядъ отъ предмета. Послѣдовательный контрастъ можно назвать еще и *отрицательнымъ*, въ отличіе отъ *положительнаго*, или *одновременнаго* контраста, т.-е. такого, когда измѣненіе цвѣтныхъ оттѣнковъ замѣтно при разсматриваніи двухъ рядомъ лежащихъ цвѣтныхъ поверхностей. Контрастъ послѣдовательный не играетъ особой роли въ живописи. Но нельзя того же сказать о контрастѣ одновременномъ, точное знаніе котораго необходимо тамъ, гдѣ требуется гармонія и усиленіе или ослабленіе тоновъ, а потому съ этимъ явленіемъ мы ознакомимся подробнѣе.

Наиболѣе наглядно можно убѣдиться въ измѣненіи тона въ зависимости отъ его сосѣдства съ другими тонами на контрастѣ бѣлаго и чернаго.

Возьмемъ такой примѣръ. Если изъ одной и той же сѣрой бумаги вырѣжемъ два совершенно равныхъ по величинѣ кусочка прямоугольной или иной формы и положимъ одинъ на бѣлую, а другой—на черную бумагу (рис. 16), то увидимъ, что одинъ и тотъ же оттѣнокъ сѣрой бумаги въ обоихъ случаяхъ кажется различнымъ, а именно: въ первомъ случаѣ онъ будетъ темнѣе, а во второмъ—свѣтлѣе, и только тогда можно убѣдиться, что эти кусочки одинаковы по цвѣту, если положить ихъ рядомъ непосредственно другъ возлѣ друга и на одномъ и томъ же фонѣ. Кусочекъ бумаги претерпѣлъ измѣненіе въ нашемъ глазу отъ контраста фона. Возьмемъ другой примѣръ (тотъ же рис. 16). Одинъ и тотъ же тонъ красной бумаги лежитъ на различныхъ фонахъ—черномъ и бѣломъ. На бѣломъ фонѣ красная бумага кажется темнѣе и гуще по окраскѣ, чѣмъ на черномъ. Почти такому же измѣненію подвергаются не только малыя площади, какъ въ данномъ случаѣ, но и большія. Для живописи большее значеніе имѣетъ контрастъ небольшихъ площадей, хотя, напримѣръ, въ театральныхъ декораціяхъ и панорамахъ приходится имѣть дѣло съ контрастами довольно большихъ площадей, одновременно съ условіями искусственнаго освѣщенія.

Разсмотрѣнныя нами явленія контраста чернаго и бѣлаго, или свѣтлаго и темнаго, съ такой же ясностью наблюдаются и въ поверхностяхъ съ различной цвѣтной окраской, расположенныхъ рядомъ, и чѣмъ ближе такія поверхности находятся другъ къ другу, тѣмъ яснѣе и опредѣленнѣе дѣйствіе контраста. Для наглядности приведемъ примѣръ съ основными цвѣтами. Мы уже знаемъ, что красный основной тонъ имѣетъ себѣ дополнительный въ голубо-зеленомъ, оранжевый—въ голубомъ, желтый—въ синемъ, фіолетовый—въ желто-зеленомъ и зеленый—въ пурпуровомъ. Теперь постараемся внимательнѣе всмотрѣться въ рис. 17 и 18. Въ первомъ примѣрѣ мы имѣемъ два взаимно-дополнительныхъ цвѣта—красный и голубо-зеленый. Не трудно убѣдиться,

закрывая поочередно цвѣтныя полосы, что красный цвѣтъ не теряетъ своей яркости отъ сосѣдства съ голубо-зеленымъ, а, наоборотъ, выигрываетъ отъ этого; въ свою очередь, голубо-зеленый цвѣтъ усиливается благодаря присутствію краснаго. Слѣдовательно, черезъ сосѣдство двухъ дополнительныхъ цвѣтовъ каждый изъ нихъ выигрываетъ въ насыщенности, чѣмъ усиливается различіе между ними: теплый красный тонъ кажется еще теплѣе, а холодный голубо-зеленый—еще холоднѣе.

Если мы возьмемъ любую пару взаимно-дополнительныхъ цвѣтовъ, то будемъ наблюдать то же явленіе. Итакъ, *два взаимно-дополнительныхъ цвѣта, лежащіе рядомъ, не измѣняютъ своего тона, но усиливаютъ его яркость.*

На второмъ рисункѣ лежатъ рядомъ два цвѣта, болѣе близкіе, родственные другъ другу: оранжевый и красный, оба—теплые. Здѣсь мы наблюдаемъ совершенно противоположное явленіе, а именно: оранжевый цвѣтъ кажется желтымъ, а красный цвѣтъ—болѣе пурпуровымъ. Если положить рядомъ бумажки краснаго и желтаго цвѣта, то красный цвѣтъ будетъ казаться пурпуровымъ, а желтый—зеленоватымъ. Холодные тона зеленый и синій (рис. 19), находясь рядомъ, пріобрѣтаютъ оттѣнки: первый—желтовато-зеленый, а второй—фіолетово-синій. Иначе говоря, *родственные цвѣта подъ дѣйствіемъ контраста измѣняютъ свой цвѣтъ*, а именно они теряютъ свою яркость и какъ бы смѣшиваются со своимъ сосѣднимъ спектральнымъ цвѣтомъ, при чемъ оба цвѣта кажутся болѣе теплыми, но менѣе насыщенными. Общее же правило дѣйствій контраста таково: *холодные цвѣта дѣлаютъ сосѣдніе цвѣта болѣе теплыми, а теплые—болѣе холодными.* Необходимо также принять во вниманіе, что холодные цвѣта на нейтральномъ сѣромъ фонѣ вызываютъ контрастъ сильнѣе, чѣмъ теплые тона, а потому теплыми оттѣнками гораздо легче достичь гармоніи въ картинѣ, чѣмъ холодными.

Дѣйствіе контраста въ живописи играетъ первостепенную роль, а потому художнику, пишущему картину, все время приходится считаться съ явленіями, вызываемыми контрастомъ.

Матеріальныя краски обладаютъ опредѣленной силой тона, дальше котораго итти нельзя, но въ живописи очень часто приходится имѣть дѣло съ такими яркими цвѣтами и свѣтовыми эффектами, передать которые можно, только зная законы контраста. Чтобы бѣлое пятно казалось еще бѣлѣе, законъ контраста требуетъ присутствія чернаго цвѣта; чтобы поверхность краснаго предмета казалась еще краснѣе, необходимо, чтобы рядомъ съ ней находилась поверхность, окрашенная въ голубо-зеленый цвѣтъ, ибо послѣдняя усиливаетъ яркость первой и т. д.

Такъ, напримѣръ, чтобы изобразить по возможности реальнѣе свѣтъ отъ лампы, тлѣющіе угольи, пламя или блескъ на мѣдныхъ и вообще металлическихъ предметахъ, нужно всегда имѣть въ виду законы контраста. Зная, что оранжево-желтый и оранжево-красный свѣтъ отъ лампы или цвѣтъ тлѣющихъ угольевъ усиливаютъ свою яркость отъ сосѣдства съ голубовато синимъ и голубо-зеленымъ фономъ, изображаютъ всѣ неосвѣщенные предметы, находящіеся поблизости, въ голубовато-синихъ и голубовато-зеленыхъ тонахъ. Точно также, чтобы изобразить предметъ, ярко-освѣщенный искусственнымъ свѣтомъ, необходимо тѣневую его сторону окрасить въ соотвѣтствующій дополнительный цвѣтъ. Чѣмъ больше мы желаемъ подчеркнуть освѣ-

щенный теплымъ свѣтомъ предметъ, тѣмъ больше нужно ввести въ его тѣневую сторону, т.-е. въ тѣ мѣста, куда не попадаютъ лучи свѣта, холодныхъ тоновъ. Само собою разумѣется, что не на каждомъ предметѣ холодные тона вводятся въ одинаковой мѣрѣ, такъ какъ здѣсь очень часто большую роль играютъ и другія явленія (собственная окраска предметовъ, отраженный или рефлективный свѣтъ, вліяющій на тонъ тѣни), тѣмъ не менѣе легкій намекъ на присутствіе въ данномъ случаѣ холодныхъ голубоватыхъ и зеленоватыхъ тоновъ всегда замѣтенъ.

Всякій мало-мальски интересующійся явленіями природы наблюдалъ, что при восходѣ солнца всѣ освѣщенные оранжевыми лучами предметы, верхушки деревьевъ, постройки и т. д., со стороны, противоположной освѣщенію, имѣютъ голубовато-синеватый оттѣнокъ, и контуры тѣневой стороны какъ бы подернуты легкой дымкой, между тѣмъ какъ свѣтовая сторона ярко обрисовывается. Нѣсколько иное явленіе наблюдается при заходѣ солнца. Предметы окрашиваются въ ярко-красный цвѣтъ, и чѣмъ ниже солнце къ горизонту, тѣмъ окраска становится краснѣе, гуще и переходитъ даже въ пурпуровую, а тѣни пріобрѣтаютъ синевато-фіолетовую окраску. Вообще вечернія тѣни значительно теплѣе утреннихъ, а потому и освѣщеніе вечернее менѣе эффектно и менѣе контрастно, чѣмъ утреннее. Вечерніе тона менѣе прозрачны и какъ бы загрязнены, между тѣмъ какъ утренніе значительно прозрачнѣе и чище. Что же касается тѣней, которыя падаютъ отъ освѣщенныхъ предметовъ, то онѣ принимаютъ оттѣнокъ дополнительнаго цвѣта къ тому свѣту, которымъ освѣщены предметы. Такъ, напримѣръ, если дерево освѣщено утреннимъ оранжевымъ свѣтомъ, то въ тѣняхъ будетъ преобладать голубой цвѣтъ.

Пишущій съ натуры красками обыкновенно, въ особенности на первыхъ порахъ, стремится перенести на холстъ или бумагу тотъ сюжетъ, который его заинтересовалъ, точь въ точь такъ, какъ онъ видитъ его въ натурѣ. Краски же, находящіяся въ его распоряженіи, при недостаткѣ навыка въ ихъ смѣшеніи, не вызываютъ желаемаго впечатлѣнія; зная законы контраста, легче оріентироваться въ краскахъ, добиваться гармоніи цвѣтовъ и приводить отдѣльныя краски въ связь другъ съ другомъ.

Но здѣсь необходимо имѣть въ виду еще одно обстоятельство. Дѣло въ томъ, что гораздо легче заставить гармонировать двѣ краски въ большихъ площадяхъ, равномѣрно раскрашенныхъ, чѣмъ въ маленькихъ, отдѣльныхъ мазкахъ кисти, такъ какъ въ первомъ случаѣ даже неопытному глазу явленія контраста ясно замѣтны, а чувство изящнаго, заложенное въ каждомъ человѣкѣ, подскажетъ ему, какіе два тона болѣе гармоничны. Дѣйствіе контраста значительно слабѣе сказывается въ маленькихъ площадяхъ, но значеніе его и здѣсь огромно. Къ послѣднему вопросу мы еще вернемся, когда перейдемъ къ упражненіямъ съ натуры, а сейчасъ рекомендуемъ нашимъ читателямъ продѣлать указанные выше опыты съ цвѣтными полосами: это пріучитъ вашъ глазъ сразу опредѣлять гармонію двухъ тоновъ.

КОНТРАСТЫ ВЪ ОРНАМЕНТѢ.

Значеніе красочныхъ контрастовъ еще болѣе сказывается въ цвѣтномъ орнаментѣ, такъ какъ здѣсь каждая краска занимаетъ отдѣльную площадь, не будучи смѣ-





Рис. 16.

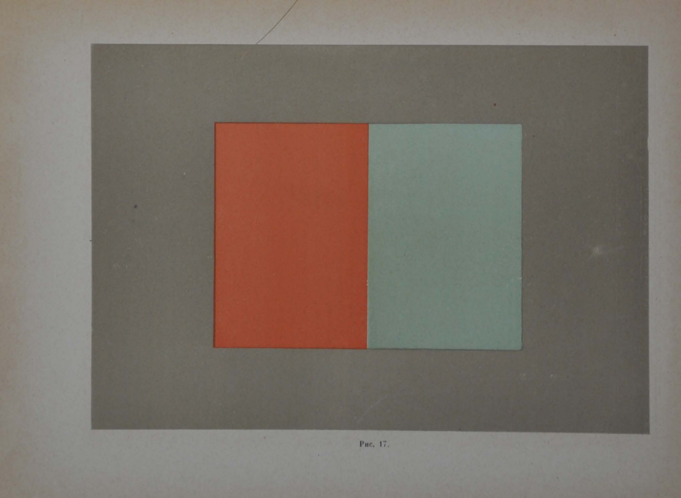


Рис. 17.

шиваема съ другими цвѣтами, и только контрастными вліяніями одного цвѣта на другой и ихъ формой орнаментъ производитъ цѣльное впечатлѣніе и пріобрѣтаетъ красивый и благородный видъ.

Краски въ орнаментальной живописи основаны на свойствѣ человѣка находить наслажденіе въ цвѣтахъ. Въ исторіи развитія орнаментальныхъ украшеній мы видимъ, какъ человѣкъ въ первоначальныхъ своихъ украшеніяхъ стремится къ ярко-цвѣтистымъ предметамъ. Цвѣтные камни, разнообразно окрашенныя перья птицъ—все это онъ использовалъ для украшенія самого себя или своего жилища, стремясь оживить предметы и придать имъ соотвѣтствующимъ цвѣтомъ пріятный видъ. Дорогіе цвѣтные матеріалы человѣкъ выставляетъ на показъ, чтобы произвести впечатлѣніе великолѣпія и роскоши. Самыя богатыя сочетанія цвѣтовъ въ орнаментѣ одновременно съ простотой рисунка создалъ Востокъ въ различныхъ произведеніяхъ прикладного искусства: въ шерстяныхъ и шелковыхъ матеріяхъ, въ мозаикѣ и эмали. У народовъ Востока, жившихъ подъ лучами яркаго солнца, естественно, и орнаментъ долженъ былъ вылиться въ особо цвѣтистую форму.

И въ настоящее время все, что есть самаго яркаго и цвѣтного въ предметахъ прикладного искусства, является продуктомъ причудливой фантазіи обитателей Востока.

Мы уже знаемъ изъ краткаго обзора исторіи развитія орнамента, что въ первоначальной своей формѣ онъ былъ по преимуществу геометрическимъ. Такой раскрашенный геометрическій орнаментъ представлялъ для мастера большую свободу въ выборѣ и сочетаніи красокъ. Цвѣта находились въ тѣсной органической связи съ формой орнамента и самаго предмета, для украшенія котораго они предназначались. Самымъ простымъ сочетаніемъ былъ черный и бѣлый цвѣтъ. Иногда къ этимъ основнымъ цвѣтамъ прибавлялись различные оттѣнки тѣхъ же цвѣтовъ, напримѣръ, къ черному и бѣлому—еще сѣрый, но такого рода раскраска въ общемъ мало типична для Востока. Гораздо болѣе типичными соединеніями являются цвѣта взаимно-дополнительные или близкіе къ нимъ, потому что при такомъ сочетаніи каждый цвѣтъ выигрывалъ въ насыщенности и яркости тона, не нарушая общей гармоніи.

Хорошей композиціей въ орнаментѣ считаются такіе два цвѣта, которые въ солнечномъ спектрѣ не лежатъ рядомъ. Если взять, напримѣръ, красный и оранжевый цвѣта, то они никакъ не могутъ подойти подъ понятіе орнаментальнаго сочетанія. То же самое можно сказать и относительно желтаго цвѣта въ сочетаніи съ краснымъ. Желто-зеленый уже значительно лучше сочетается съ краснымъ, зеленый—еще лучше, и, наконецъ, голубо-зеленый считается наилучшимъ сочетаніемъ съ краснымъ. Слѣдовательно, для того, чтобы въ орнаментѣ получить выгодныя сочетанія, необходимо брать цвѣта, лежащіе въ спектральной таблицѣ самое меньшее черезъ три тона, т.-е. минуя всѣ родственные тона.

Если мы введемъ въ какой-нибудь орнаментъ такихъ два цвѣта, какъ красно-киноварный и желтый, то, помимо непріятнаго впечатлѣнія, которое произведетъ на нашъ глазъ это сочетаніе, мы не достигнемъ никогда яркости тона, такъ какъ при этомъ сопоставленіи цвѣтовъ проявляется дѣйствіе контраста такимъ образомъ, что каждый цвѣтъ ослабляетъ насыщенность другого. Ослабленіемъ тона родственныхъ цвѣтовъ тоже не достигается цѣль, и такая комбинація все же будетъ весьма грубой.

Совершенно иное можно наблюдать въ двухъ взаимно-дополнительныхъ цвѣтахъ: при такомъ сочетаніи орнаментъ становится благороднымъ, ласкающимъ нашъ взглядъ, и мы наслаждаемся не только его формой, но и гармоніей красокъ.

Для гармоничнаго сочетанія двухъ тоновъ нѣтъ надобности брать ихъ настоящую силу: можно брать тѣ же цвѣта и значительно ослабленными, такъ какъ гармонія отъ этого не нарушится, а смягчится только яркость краски.

Дурныя сочетанія красокъ вызываютъ въ насъ такое же ощущеніе, какъ игра на инструментѣ, въ которомъ одна или двѣ струны совершенно не настроены. Чувство гармоніи заложено въ каждомъ человѣкѣ самой природой, а потому каждый по своему чутью можетъ комбинировать и сочетать цвѣта, но общій принципъ красочныхъ контрастовъ, такъ сказать, азбука цвѣта, долженъ быть принятъ за канву, на которой неограниченная фантазія человѣка создаетъ богатую красочную гамму.

СМѢШЕНІЕ КРАСОКЪ.

Теперь мы перейдемъ къ отдѣлу, который тѣсно связанъ съ чистой живописью,— къ смѣшенію матеріальныхъ красокъ. Такъ какъ задача живописи—изображать красками на холстѣ или бумагѣ мертвую и живую природу и, посредствомъ такого подражанія ей, выражать свои собственныя настроенія и мысли, то красочныя сочетанія должны быть такъ же безконечны, какъ безконечно разнообразна сама природа и мысль человѣческая. Тѣмъ не менѣе, мы попытаемся дать общее положеніе смѣшенія красокъ предоставивъ дальнѣйшее наблюдательности читателя.

Смѣшеніе спекральныхъ цвѣтовъ и смѣшеніе матеріальныхъ красокъ сильно разнятся другъ отъ друга. Мы приводили примѣры смѣшенія двухъ взаимно-дополнительныхъ спектральныхъ цвѣтовъ и видѣли, что они даютъ чистый бѣлый цвѣтъ. Изъ смѣшенія матеріальныхъ красокъ нельзя получить того же результата. Чистый бѣлый цвѣтъ нельзя составить путемъ смѣшенія матеріальныхъ красокъ. Поэтому въ живописи масляными красками бѣлый цвѣтъ достигается спеціальной бѣлой краской—бѣлилами, а въ акварели хотя и пользуются въ нѣкоторыхъ случаяхъ бѣлилами, но главную роль бѣлой краски исполняетъ цвѣтъ бумаги. Есть и другія краски, напр.: красная, желтая и синяя, которыя, не могутъ быть составлены никакимъ смѣшеніемъ, но изъ нихъ можно составить много различныхъ тоновъ оранжевыхъ, зеленыхъ и фіолетовыхъ оттѣнковъ.

Не нужно упускать изъ виду, что смѣшанные два спектральныхъ цвѣта будутъ значительно свѣтлѣе каждаго изъ нихъ въ отдѣльности, а смѣсь двухъ матеріальныхъ красокъ всегда будетъ значительно темнѣе, по крайней мѣрѣ, одной изъ смѣшиваемыхъ красокъ, которыя, однако, становятся въ смѣси менѣе яркими и чистыми.

Отъ смѣшенія двухъ любыхъ красокъ можно получить чрезвычайно много самыхъ различныхъ тоновъ, по оттѣнкамъ приближающихся либо къ одному, либо къ другому смѣшиваемому цвѣту. Все будетъ зависѣть отъ пропорціи, которую вы возьмете для смѣси, т.-е отъ количества одной и другой краски. Для примѣра возьмемъ киноварь и хромъ желтый. Смѣсь этихъ двухъ красокъ въ одинаковыхъ коли-

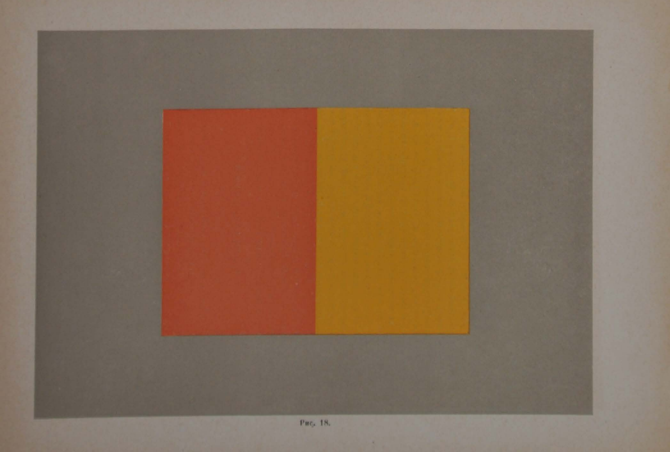


Рис. 18.

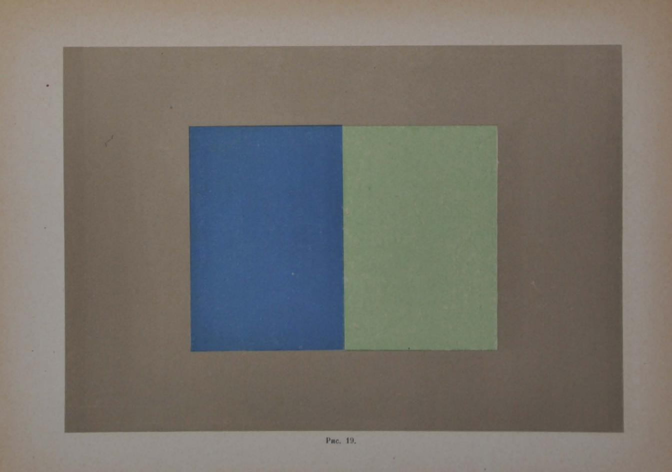


Рис. 19.

чествахъ даетъ оранжевую. Прибавляя къ полученной смѣси желтую краску, мы будемъ наблюдать все новые и новые оранжевые тона, постепенно переходящіе въ желтый цвѣтъ, и, наконецъ, наступитъ такой моментъ, когда присутствіе краснаго цвѣта не будетъ замѣтно для глаза, а смѣсь изъ оранжевой будетъ казаться чистою желтою. Такой же постепенный переходъ можно наблюдать и въ сторону краснаго цвѣта, если къ оранжевому будемъ прибавлять киноварь.

Всегда можно опредѣленно сказать, что отъ смѣшенія киновари и хрома желтаго получится оранжевый цвѣтъ, но какой насыщенности будетъ этотъ оранжевый, будетъ ли онъ приближаться больше къ желтому или красному, установить трудно, такъ какъ это всецѣло будетъ зависѣть отъ пропорціи, въ которой эти краски смѣшаны. Это положеніе относится къ смѣшенію любой пары красокъ. Само собою понятно, что смѣшанныя двѣ свѣтлыхъ краски даютъ свѣтлую смѣсь, но болѣе темную, чѣмъ каждая краска въ отдѣльности; смѣшанныя двѣ темныя краски образуютъ, конечно, еще болѣе темную смѣсь. Если, напримѣръ, смѣшать хромъ желтый и кадмій оранжевый, то смѣсь будетъ свѣтлѣе смѣси ультрамарина и киновари.

Указать здѣсь всѣ оттѣнки, которые можно получить путемъ смѣшенія одной или нѣсколькихъ красокъ, нѣтъ возможности, такъ какъ они безконечны, а потому мы приведемъ здѣсь лишь наиболѣе типичные составные цвѣта.

Оранжевый цвѣтъ. Мы уже видѣли, что онъ составляется изъ киновари и хрома желтаго, но такая смѣсь, какъ и всякое смѣшеніе двухъ красокъ, всегда имѣетъ меньшую яркость и значительно темнѣе чистой, спектральной оранжевой краски.

Въ нашемъ спискѣ имѣется чистый оранжевый цвѣтъ—кадмій оранжевый, но иногда требуется именно такой оранжевый цвѣтъ, который получается отъ смѣшенія киновари и хрома.

Фіолетовый цвѣтъ получится отъ смѣшенія ультрамарина или кобальта съ киноварью или карминомъ. Если нужно составить болѣе теплый фіолетовый тонъ, то берутъ кобальтъ и киноварь; смѣшеніе ультрамарина съ карминомъ даетъ болѣе холодный фіолетовый тонъ. Есть и другія соединенія, дающія фіолетовый оттѣнокъ, либо сѣровато-фіолетовый, либо зеленовато-фіолетовый; таковы соединенія слоновой кости съ карминомъ, изумрудной зелени съ киноварью или карминомъ и др., но эти смѣси имѣютъ грязный и глухой фіолетовый оттѣнокъ.

Зеленый цвѣтъ намъ уже знакомъ по списку красокъ, сюда относятся: зеленая Веронеза, изумрудная зелень, зеленая земля и др.; но можно получить различные зеленые тона изъ смѣшенія хрома желтаго или лимонной желтой съ ультрамариномъ или кобальтомъ. Такое соединеніе даетъ болѣе или менѣе чистую зеленую краску. Еще чище получается зеленый тонъ, если смѣшать лимонную желтую или хромъ желтый съ прусской лазурью, потому что послѣдняя содержитъ въ себѣ спектральный зеленый цвѣтъ. Есть еще много другихъ соединеній, дающихъ грязноватый зеленый тонъ, напр., слоновая кость и хромъ или лимонная желтая, кадмій оранжевый и кобальтъ, индиго съ любымъ желтымъ,—всѣ эти смѣшенія образуютъ зеленый цвѣтъ различныхъ оттѣнковъ.

Сѣрый цвѣтъ, или ослабленный бѣлый достигается смѣшеніемъ слоновой кости съ бѣлилами, а такъ какъ въ чистой акварели употребленіе бѣлилъ не допускается,

то черную краску разбавляютъ водой и въ жидкомъ видѣ покрываютъ ею бѣлую бумагу, которая и замѣняетъ въ данномъ случаѣ бѣлила. Сѣрый цвѣтъ можетъ принимать болѣе теплые оттѣнки, если къ нему прибавить въ соотвѣтствующемъ количествѣ охры, сіенны натуральной или умбры.

Всѣ перечисленные составные тона могутъ быть свѣтлѣе или темнѣе въ зависимости отъ количества воды, прибавляемой при смѣшиваніи красокъ.

Чтобы лучше усвоить и запомнить сказанное, слѣдуетъ самому продѣлать всѣ вышеописанные опыты смѣшенія красокъ, а не ограничиваться однимъ чтеніемъ настоящаго курса.

Въ виду невозможности предвидѣть и указать всѣ цвѣта, которые могутъ получиться при смѣшиваніи красокъ, иногда даже чрезвычайно красивые, но случайные, мы и ограничиваемся приведенными обобщеніями. Болѣе детальное усвоеніе какъ самаго процесса смѣшиванія красокъ, такъ, равнымъ образомъ, и составленія желаемаго тона изъ тѣхъ или иныхъ красокъ достигается на практикѣ во время самой работы, которая должна сопровождаться внимательнымъ наблюденіемъ оттѣнковъ цвѣтовъ. Ни одинъ художникъ не усвоилъ техники живописи и составленія красокъ раньше, чѣмъ онъ началъ работать. Наоборотъ, продуктивность творчества художника только тогда усиливается, когда онъ предварительно на несложныхъ работахъ изучилъ форму, рисунокъ предметовъ, овладѣлъ техникой живописи и путемъ долгаго наблюденія и опыта усвоилъ свойство состава красокъ. Поэтому, чѣмъ больше вы сдѣлаете начальныхъ упражненій, хотя бы даже и неудачныхъ, тѣмъ легче и свободнѣе будете справляться съ болѣе сложными задачами.

РАБОТЫ СЪ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХЪ ОБРАЗЦОВЪ.

Для изученія сочетанія красокъ и контраста цвѣтовъ въ орнаментѣ, мы рекомендуемъ нашимъ читателямъ упражненіе съ изразцовъ арабскаго орнамента, который даетъ весьма богатый матеріалъ въ этомъ направленіи. Не всегда и не у каждаго есть возможность достать настоящіе изразцы арабскаго орнамента, въ видѣ стеклянныхъ цвѣтныхъ мозаикъ, такъ какъ въ настоящее время они представляютъ рѣдкость, но существуетъ въ продажѣ много хромо-литографическихъ воспроизведеній этого рода въ видѣ цвѣтныхъ таблицъ, которыя могутъ быть использованы, какъ модели для работы акварелью. Наконецъ, если и подобныя таблицы добываются съ трудомъ, то можно пользоваться узорами дешевыхъ пестрыхъ тканей, платковъ или нашими рисунками, срисовывая ихъ въ увеличенномъ видѣ прямо съ книги. На нашемъ рисункѣ 21 представленъ орнаментъ съ обломка эмалевой мозаики одной изъ туркестанскихъ мечетей Ишротъ-Хона XVI в.*). Это уже, какъ видите, мотивъ орнамента позднѣйшій, періода упадка арабскаго искусства. Тѣмъ не менѣе, и здѣсь еще сохраняется техника исполненія орнаментальныхъ мозаикъ, но, конечно, далеко не съ такой вычурностью композиціи и игрою красокъ, какія господствовали въ эпоху наивысшаго

*) Изъ коллекціи А. Г. Новикова.

развитія арабскаго искусства (VIII—X в.в.), находившаго свое выраженіе почти исключительно въ декоративныхъ украшеніяхъ мечетей и предметовъ, предназначенныхъ для жизни. На нашемъ рисункѣ вы видите узоръ изъ геометрическихъ кружковъ съ растительными разводами изъ листьевъ и цвѣтовъ, тогда какъ начальный орнаментъ арабовъ былъ по преимуществу геометрическимъ. Выборъ даннаго орнамента для первоначальнаго упражненія объясняется простотой состава его красокъ, что очень важно для начинающихъ. Мы уже знакомили читателей съ процессомъ работы акварелью, когда проводили предварительныя упражненія; этими же указаніями нужно руководствоваться и здѣсь.

ХОДЪ РАБОТЫ.

На спеціальной бумагѣ для акварели рисуете свинцовымъ карандашомъ легкій контуръ (рис. 20). Контуръ долженъ быть нарисованъ очень тщательно, чтобы во время работы красками не возвращаться снова къ исправленію контура, что, впрочемъ,

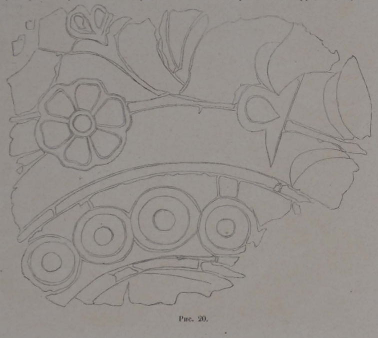


Рис. 20.



Лит. И. Кадушина, Петроградъ

Рис. 21.

сдѣлать и не легко, когда краска уже проложена. Такъ какъ контуръ просвѣчиваетъ сквозь краску, то слѣдуетъ рисовать его очень тонкой и легкой линіей. Когда контуръ вполнѣ готовъ, вы смахиваете чистой тряпочкой частицы резинки, которыя, попадая въ краску, оставляютъ пятна на закрашенныхъ мѣстахъ. Вообще же необходимо слѣдить, чтобы въ краску не попадали посторонія примѣси и въ особенности пыль. Затѣмъ приступаете къ составленію требуемаго тона краски. Преобладающимъ цвѣтомъ въ нашей модели является темный синій; его вы и начинаете составлять раньше другихъ, такъ какъ всѣ остальные цвѣта составляются гораздо легче, когда преобладающій уже готовъ. Такъ какъ требуется составить синій цвѣтъ, то вы и ищете его среди синихъ красокъ. Въ данномъ случаѣ берете ультрамаринъ, разбавляете его въ большомъ количествѣ водой и покрываете слабымъ тономъ всѣ тѣ мѣста, гдѣ, соотвѣтственно модели, это необходимо, стараясь залить всѣ площади равномѣрно. Погодя немного, т.-е. давъ совершенно высохнуть краскѣ, составляете второй цвѣтъ—зеленый, при чемъ сила зеленаго тона должна быть пропорціональна синему. Зеленый цвѣтъ составляете изъ изумрудной зеленой съ небольшимъ количествомъ кадмія оранжеваго. Затѣмъ прокладываете разводы листьевъ прусской лазурью, тоже очень слабымъ тономъ. Наконецъ, заканчиваете раскраску по соотвѣтствующимъ мѣстамъ желтымъ тономъ (сіенна натуральная) и сѣрымъ жидкая слоновая кость).

Такимъ образомъ, послѣ первой прокладки всѣхъ красокъ, рисунокъ вашъ долженъ представлять такое же сочетаніе тоновъ, какъ на рис. 21-омъ, но гораздо блѣднѣе. Всѣ краски, которыя вы приготовляли для первой прокладки, разводятся на палитрѣ такимъ образомъ, чтобы онѣ не смѣшивались другъ съ другомъ. Когда всѣ *закрашенныя мѣста совершенно высохли*, вы приступаете къ дальнѣйшей работѣ, которая заключается теперь въ усиленіи имѣющихся уже тоновъ. Для этого прибавляете къ разведенной на палитрѣ еще краски изъ чашечки и вторично покрываете соотвѣтствующими тонами весь рисунокъ въ томъ же порядкѣ, т.-е. сначала синимъ тономъ, потомъ зеленымъ, голубымъ и, наконецъ, желтымъ и сѣрымъ. Это постепенное усиливаніе тоновъ продолжаете до тѣхъ поръ, пока не достигнете такой же силы, какъ въ оригиналѣ. Чтобы убѣдиться въ правильности силы тона, нужно ставить время отъ времени свой рисунокъ рядомъ съ оригиналомъ, а самому смотрѣть на нихъ съ нѣкотораго разстоянія. Подобнымъ сравненіемъ вы достигаете того соотношенія силы тона и контраста цвѣтовъ, какое замѣчается въ модели. Правда, не всегда есть возможность передать всю яркость красокъ съ такихъ оригиналовъ, какъ мозаика или какой-нибудь блестящій предметъ, но соотношеніе красокъ, нѣсколько ослабленныхъ, всегда достижимо.

В. Лепикашъ.

КУРСЪ ОРНАМЕНТА.

А. Г. Новиковъ.

РИСУНКИ 39 и 40. ЛИСТЪ СЪ ВѢТКОЙ.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками, величину и общую форму листа, среднюю жилку совмѣстно съ вѣткой, величину и мѣсто крупныхъ зубцовъ листа. Когда размѣръ ихъ будетъ установленъ вѣрно, переходите къ болѣе мелкимъ

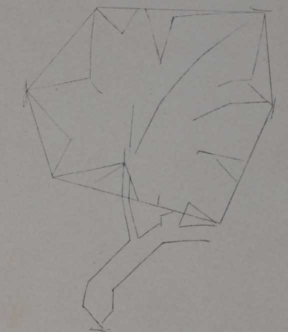


Рис. 39.

зубчикамъ, сравнивая ихъ между собою какъ по величинѣ, такъ и по формѣ. Наконецъ, приступайте къ окончательной отдѣлкѣ листа, передавая его характерныя особенности и тщательно вырисовывая ихъ одновременно съ тѣнями. Не забывайте слѣдить за формой тѣней и ихъ отношеніями.



Рис. 40.

РИСУНКИ 41 и 42.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками, средину и размѣръ листьевъ и набросайте общую форму орнамента. Когда общіе размѣры будутъ установлены и нанесены на бумагу, какъ показано на рис. 41, переходите къ подробностямъ рисунка, а затѣмъ и къ тѣнямъ, которыя слѣдуетъ довести до законченности рис. 42-го.

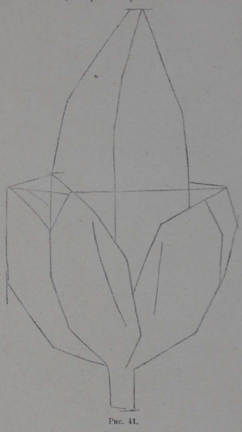


Рис. 41.



Рис. 42.

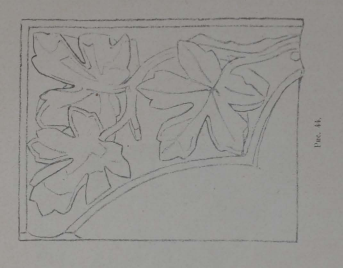


Рис. 44.

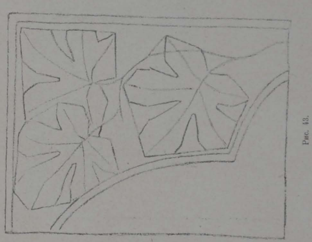


Рис. 43.

РИСУНКИ 43, 44 и 45. ОРНАМЕНТЪ ИЗОБРАЖАЕТЪ ВѢТКУ СЪ ЛИСТЬЯМИ ВЪ НИШѢ.

Опредѣлите отношенія прямоугольника, внутри котораго находится вѣтка, отдѣлите ту часть его, которую занимаетъ вѣтка съ листьями, затѣмъ опредѣлите величину и форму листьевъ, слѣдя въ то же время и за промежутками, находящимися между ними (рис. 43); нарисуйте затѣмъ вѣтку и набросайте болѣе подробно форму листьевъ и отдѣльныхъ лопастей, сравнивая ихъ величину между собою, и, наконецъ, намѣтьте границы главныхъ тѣней (рис. 44). Когда рисунокъ будетъ установленъ, вырисуйте его болѣе тщательно и проложите главныя тѣни, какъ показано на рис. 45-мъ.

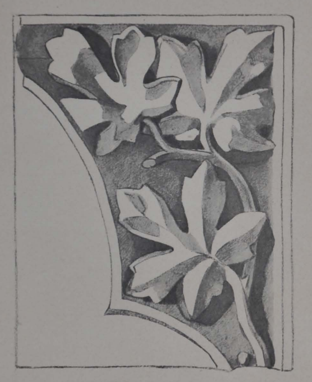


Рис. 45.

РИСУНКИ 46 и 47. ОРНАМЕНТЪ ИЗОБРАЖАЕТЪ СОБОЮ ЛИСТЪ, ОБЩАЯ ФОРМА КОТОРАГО ПРЕДСТАВЛЯЕТЪ СОБОЙ ПЯТИУГОЛЬНИКЪ.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками листа съ вѣточкой и форму самаго листа, а затѣмъ отдѣльно величину каждаго лепестка, какъ показано на рис. 46-мъ. Когда всѣ размѣры будутъ установлены вѣрно, вырисуйте болѣе тщательно форму лепестковъ, слѣдя въ то же время и за промежутками между ними. Затѣмъ приступайте къ передачѣ свѣта и тѣни, стараясь довести рисунокъ до такой законченности, какъ показано на нашемъ образцѣ (см. рис. 47, на слѣдующей страницѣ).

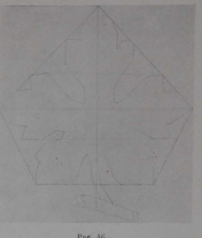


Рис. 46.

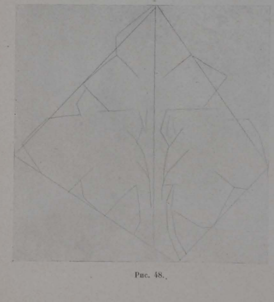


Рис. 48.

РИСУНКИ 48 и 49. ОРНАМЕНТЪ ИЗОБРАЖАЕТЪ СОБОЮ ГОТИЧЕСКІЙ ЛИСТЪ.

Опредѣлите отношенія листа такъ же, какъ вы дѣлали это до сихъ поръ, и нарисуйте его общую форму; старайтесь при этомъ передать характеръ этого стильнаго орнамента, а затѣмъ проложите тѣни, слѣдя за ихъ формой и относительной силой. Первый рисунокъ показываетъ, какъ начинать работу; второй —представляетъ законченный видъ.

Рис. 47.

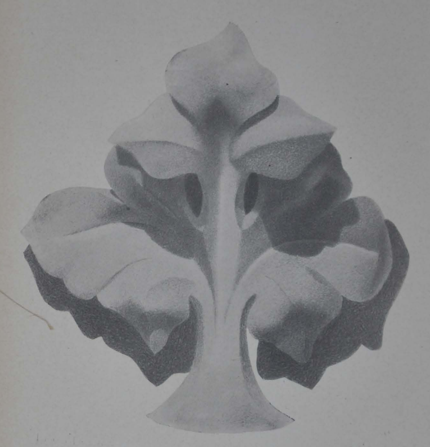


Рис. 49.

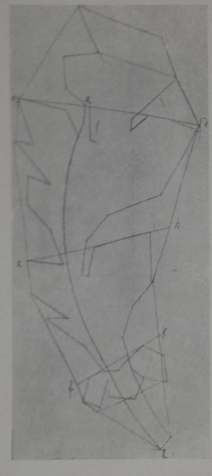


Рис. 50.

РИСУНКИ 50 и 51.

Найдя отношеніе между крайними точками, нарисуйте среднюю линію листа ab и опредѣлите вершины лепестковъ по линіямъ cd, eh, fk. Набросайте затѣмъ общую форму листа, сравнивая величину отдѣльныхъ частей и слѣдя за тѣмъ общимъ движеніемъ, которое выражается въ характерѣ этого орнамента (рис. 50).

На характеръ орнамента вообще надо обращать самое серьезное вниманіе. Подобно тому, какъ всякое человѣческое лицо имѣетъ особое, неповторяемое выраженіе, такъ имѣетъ опредѣленное выраженіе и каждая линія, и каждый орнаментъ. Характеръ одного орнамента опредѣляется преобладаніемъ округлыхъ формъ, въ другомъ, напротивъ, преобладаютъ формы заостренныя; одна линія изгибается плавно и постепенно, другая— отличается болѣе крутымъ изгибомъ, третья—рѣзко ломается подъ тѣмъ или инымъ угломъ или свивается въ какой-либо завитокъ и т. д.; однѣ линіи кажутся легко бѣгущими вверхъ, другія — стремительно падаютъ внизъ, третьи, - напротивъ, даютъ впечатлѣніе неподвижности, окаменѣлости, покоя. Всѣми этими условіями и опредѣляется то, что мы называемъ характеромъ орнамента, который надо стремиться передать и въ рисункѣ.

На рис. 51 представленъ законченный видъ работы.



Рис. 51.

РИСУНКИ 52 и 53. ОРНАМЕНТЪ ИЗОБРАЖАЕТЪ СОБОЮ ВѢТКУ СЪ СТИЛИЗОВАННЫМИ ВИНОГРАДНЫМИ ЛИСТЬЯМИ.

Опредѣлите отношенія всего орнамента и общую форму листьевъ, совмѣстно съ вѣткой; когда размѣстите всѣ части орнамента, приступите къ подробностямъ его, стараясь передать характеръ модели.

Тщательно вырисовавъ контуръ, приступайте къ рисованію главныхъ тѣней. Начинайте рисовать съ темныхъ тѣней и постепенно переходите къ болѣе свѣтлымъ и къ полутонамъ. Не забывайте при этомъ, что орнаментъ сдѣланъ изъ гипса, и что тушовкой долженъ быть переданъ характеръ матеріала. Это и достигается правильно выдержаннымъ отношеніемъ главныхъ тѣней и полутоновъ. Такой трудности орнаменты рисуются въ Центральномъ училищѣ барона Штиглица, въ классѣ орнамента, и вы наглядно можете судить по нашему рисунку о тѣхъ требованіяхъ, какія тамъ предъявляютъ къ учащимся.

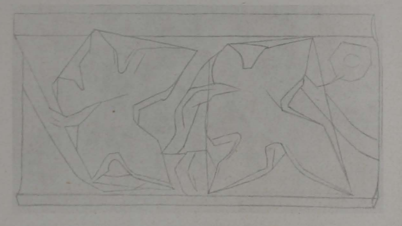


Рис. 52.

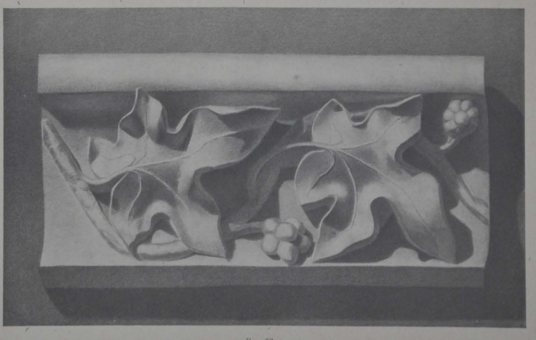


Рис. 53.

РИСУНКИ 54 и 55. МОДЕЛЬ ИЗОБРАЖАЕТЪ ГОТИЧЕСКІЙ ОРНАМЕНТЪ.

Орнаменты, подобные нашему, употреблялись въ архитектурѣ позднѣйшаго періода готики (XV и начало XVI вѣка), которая вообще отличалась вычурностью формъ и обиліемъ украшеній.

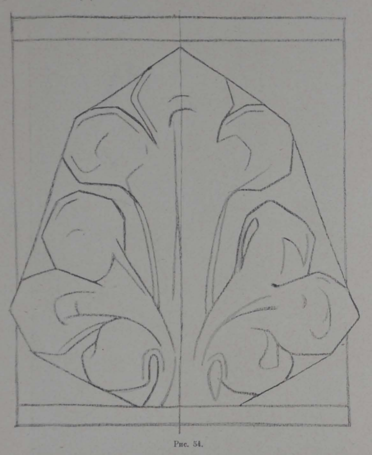


Рис. 54.

При рисованіи слѣдуйте тому же порядку, котораго вы придерживались до сихъ поръ.

Сначала нарисуйте форму плиты, на которой расположенъ листъ, затѣмъ опредѣлите отношенія, какія вы найдете въ орнаментѣ, и набросайте общую форму листа, а затѣмъ отъ общей формы переходите къ отдѣльнымъ лепесткамъ.

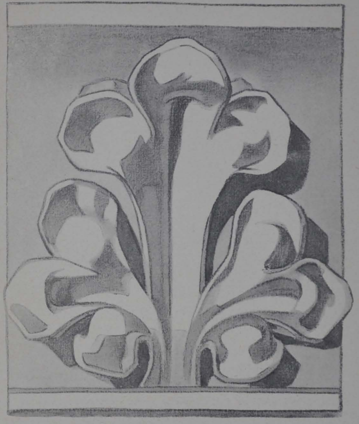


Рис. 55.

Слѣдите все время за характеромъ самаго орнамента и за тѣми особенностями, какія преобладаютъ въ немъ.

Первое впечатлѣніе отъ этого орнамента получается такое, словно весь онъ состоитъ изъ круглыхъ формъ, но, внимательно присматриваясь къ нему, вы найдете много прямыхъ линій (рис. 54).

Вырисовавъ орнаментъ, приступайте къ передачѣ главныхъ тѣней, какъ показано на рис. 55-мъ.

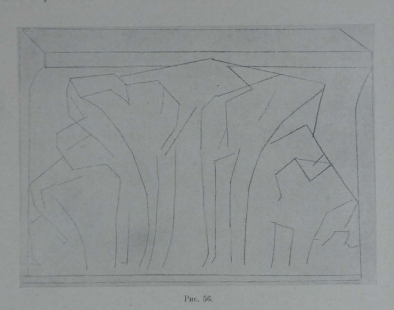


Рис. 56.

РИСУНКИ 56 и 57. АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТЪ.

Нарисуйте общую форму орнамента съ тѣми отношеніями, какія вы опредѣлите въ модели, затѣмъ намѣтьте болѣе крупныя части, а отъ крупныхъ частей постепенно переходите къ болѣе мелкимъ, дробя рисунокъ такъ, какъ показано на рис. 56.

Вырисовавъ тщательно контуръ, проложите главныя тѣни, а потомъ и полутона, стараясь передать гипсъ. Для разнообразія исполните эту работу сангвиномъ (рис. 57).



Рис. 57 (сангвинъ).

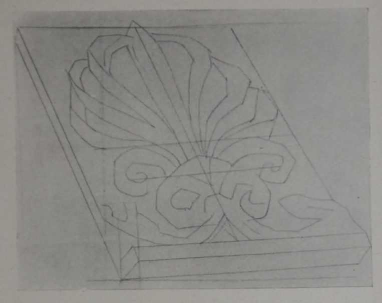


Рис. 58.

РИСУНКИ 58 и 59. ГРЕЧЕСКАЯ ПАЛЬМЕТТА ВЪ СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ.

Орнаментъ, который часто дается на пріемномъ экзаменѣ въ Институтѣ Гражданскихъ Инженеровъ.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками плиты орнамента и наклонъ ея. Затѣмъ надо опредѣлить тотъ поворотъ, въ какомъ находится модель по отношенію къ рисующему. Рисуя общую форму плиты, набрасывайте въ то же время и форму орнамента и не забывайте о перспективныхъ сокращеніяхъ.

Сравнивайте все время крайнія точки рисунка съ линіями плиты. Намѣчайте по обыкновенію сначала размѣры большихъ частей орнамента и слѣдите одновременно какъ за самымъ рисункомъ, такъ и за величиною и формой промежутковъ (рис. 58). Отъ общаго постепенно переходите къ подробностямъ. Затѣмъ вырисуйте общія формы контура, подмѣчая характерныя особенности, какими обладаетъ орнаментъ, и, наконецъ, приступайте къ передачѣ свѣта и тѣней (рис. 59).

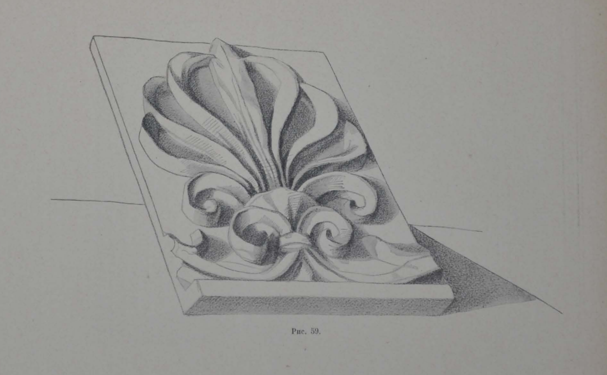


Рис. 59.

РИСУНКИ 60 и 61. ОРНАМЕНТЪ ИЗОБРАЖАЕТЪ СОБОЮ ГОТИЧЕСКІЙ АКАНѲЪ.

Опредѣливъ отношенія его, рисуйте общую форму, устанавливайте размѣры отдѣльныхъ частей и стремитесь передать то движеніе, которое имѣетъ листъ.



Рис. 60.

Когда въ общихъ чертахъ орнаментъ будетъ нарисованъ (рис. 60), приступайте къ рисованію мелкихъ частей, а затѣмъ постепенно переходите къ передачѣ главныхъ тѣней (рис. 61).



Рис. 61.

РИСУНКИ 62 и 63. ОРНАМЕНТЪ ВЗЯТЪ ИЗЪ РАСТИТЕЛЬНАГО ЦАРСТВА— ПОВИТЕЛЬ.

Опредѣлите отношенія и общую форму всего рисунка, затѣмъ отдѣльно величину и мѣсто каждаго листа и цвѣтка, вмѣстѣ съ вѣточкой. Затѣмъ постепенно, слѣдя все время за общимъ впечатлѣніемъ и за промежутками между листьями, переходите къ подробностямъ рисунка, сравнивая между собою какъ форму отдѣльныхъ частей рисунка, такъ и его тѣней.

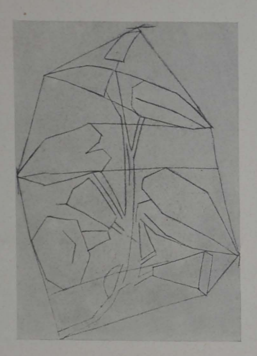


Рис. 62.



Рис. 63.

РИСУНКИ 64 и 65. АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТЪ.

Опредѣлите общіе размѣры какъ всего орнамента, такъ и отдѣльныхъ крупныхъ частей его. Набросайте общую форму орнамента, форму спиралеобразнаго завитка и намѣтьте наиболѣе крупныя части. Постепенно, рисуя общее, переходите къ мелкимъ частямъ и подробностямъ орнамента, и когда закончите его контуръ, приступайте къ передачѣ свѣта и тѣни со всѣми мельчайшими подробностями. Тушовку начинайте съ темныхъ тѣней и переходите постепенно къ самымъ свѣтлымъ.

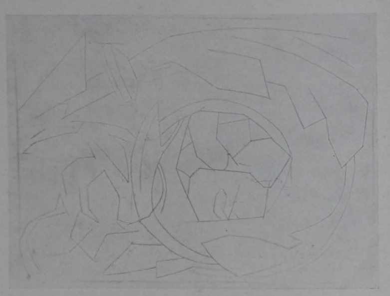


Рис. 64.



Рис. 65.

РИСУНКИ 66 и 67. КАПИТЕЛЬ ІОНИЧЕСКАГО ОРДЕРА.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками капители, затѣмъ положеніе угла верхней плиты (абака), потомъ величину и мѣсто завитковъ (валютъ) и высоту капители до стержня. Набрасывая общую форму всей капители съ стержнемъ, имѣйте въ виду, что модель эта состоитъ изъ плоскости прямоугольника и окружности въ сокращеніи. Примѣняйте, поэтому, извѣстныя вамъ правила перспективы. Когда въ общихъ чертахъ капитель будетъ установлена, вырисуйте подробности и тѣни. Слѣдите также за характеромъ модели.

РИСУНКИ 68 и 69. ВѢТКА ВИНОГРАДА СЪ ЛИСТЬЯМИ.

Установивъ отношенія какъ общей формы орнамента, такъ и отдѣльныхъ крупныхъ частей его, переходите къ рисованію сначала большихъ группъ винограда, а потомъ отдѣльно каждой ягоды, сравнивая ея величину и мѣстоположеніе съ другими виноградинами. Такъ постепенно передавайте подробности рисунка, не теряя, однако, изъ виду общей формы его. При рисованіи тѣней начинайте съ самыхъ темныхъ и слѣдите за отношеніями ихъ силы и за ихъ формой. Рисунокъ доведите до полной законченности.

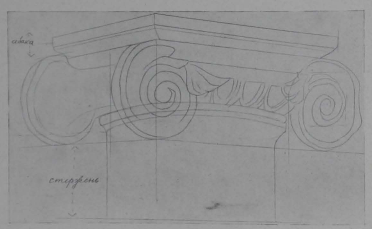


Рис. 66.

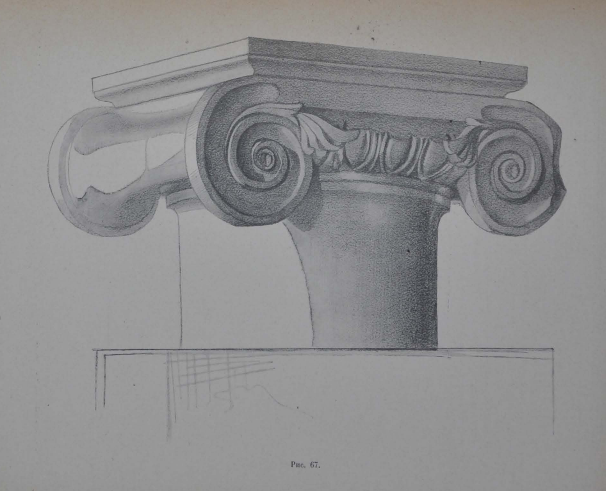


Рис. 67.

РИСУНКИ 70 и 71. ЛИСТЪ АКАНѲА.

Этотъ орнаментъ, заимствованный изъ растительнаго міра, чрезвычайно распространенъ въ архитектурныхъ украшеніяхъ и встрѣчается преимущественно на колоннахъ коринѳскаго стиля.

Аканѳомъ украшали также капители сложнаго ордера въ Римѣ, въ средніе же вѣка онъ встрѣчается въ нѣсколько измѣненномъ видѣ въ романскомъ и готическомъ стиляхъ.

На нашемъ рисункѣ аканѳъ взятъ не въ прямомъ положеніи, а сбоку. Рисуется онъ въ томъ же порядкѣ, какъ и другіе орнаменты: начинаютъ съ опредѣленія общей формы всего орнамента, а потомъ отдѣльныхъ крупныхъ частей его.

Рисуя аканѳъ, все время сравнивайте крайнія точки его съ вертикальными и горизонтальными линіями и старайтесь передать то движеніе, какое имѣетъ листъ.

Обратите должное вниманіе на перспективныя сокращенія (рис. 70).

Контуръ въ архитектурныхъ орнаментахъ слѣдуетъ тщательно вырисовывать и особенно заботиться о красотѣ линій. Нарисовавъ контуръ, проложите тѣни и доведите рисунокъ до полной законченности его (рис. 71).



Рис 68.



Рис. 69 (рисунокъ сангвиномъ).

РИСУНОКЪ 72. АКАНѲОВЫЙ ЛИСТЪ, РАСПОЛОЖЕННЫЙ НА ПОЛУИЗОГНУТОЙ ПЛИТѢ.

Начинайте рисовать съ плиты, на которой расположенъ орнаментъ. Рисуя ее, сравнивайте одновременно среднюю линію аканѳа и его крупныя части. Затѣмъ постепенно переходите къ болѣе мелкимъ частямъ и доведите рисунокъ до такой законченности, какъ показано на нашемъ рисункѣ. Постарайтесь передать не только главныя тѣни, но и полутона, чтобы рисунокъ производилъ впечатлѣніе гипса.

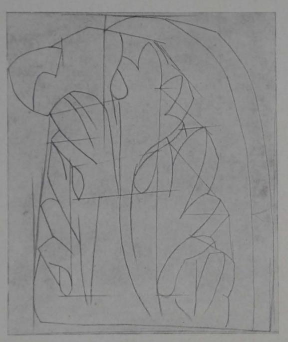


Рис. 70.



Рис. 71.



Рис. 72.

НАБРОСКИ.

Т. И. Катуркинъ.

Быстрое воспроизведеніе своихъ первыхъ впечатлѣній отъ видѣннаго, слышаннаго или прочитаннаго называется наброскомъ.

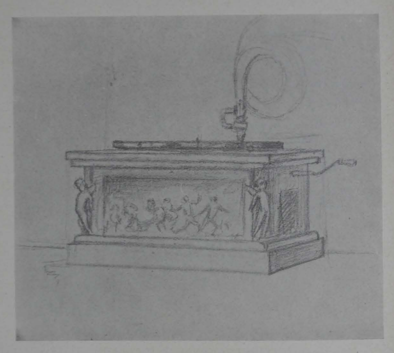
Вы видите, допустимъ, рабочаго, взмахнувшаго топоромъ, чтобы разрубить полѣно. Это движеніе могло продолжаться всего лишь нѣсколько секундъ, въ теченіе которыхъ вы не успѣли даже разсмотрѣть какъ слѣдуетъ свою модель: отъ васъ ускользнуло множество подробностей, вы не замѣтили, что рубаха рабочаго въ двухъ мѣстахъ разорвана, что изъ-за голенища сапога у него торчитъ рукоятка стамески, вы не запомнили, какъ онъ остриженъ, есть ли у него усы, какая на немъ шапка, чѣмъ онъ подпоясанъ и пр. Но одно мгновенное впечатлѣніе поразило вашъ глазъ и осталось въ немъ—впечатлѣніе рѣзкаго движенія, сосредоточеннаго усилія и напряженія. Передать это мимолетное впечатлѣніе, сказать мгновенію: «Остановись, ты прекрасно!»—такова задача наброска.

И въ этомъ же отличіе его отъ рисунка. Въ противоположность наброску, рисунокъ вовсе не ставитъ себѣ цѣлью переносить на бумагу первыя впечатлѣнія: рисунокъ есть *изученіе* модели, рисунокъ есть *исканіе* тѣхъ формъ и линій, которыя кажутся художнику наиболѣе точными и наиболѣе характерными для данной модели. Художникъ двадцать разъ стираетъ однѣ линіи, прибавляетъ другія, измѣняетъ третьи, пока не найдетъ именно тѣ, которыя представляются ему наиболѣе совершенными. При этомъ первоначальное впечатлѣніе можетъ быть совершенно измѣнено, отъ него подчасъ не остается никакого слѣда: при внимательномъ изученіи своей модели художникъ можетъ увидѣть въ ней нѣчто новое, нѣчто совершенно иное, чѣмъ то, что поразило его глазъ въ первый моментъ.

Словомъ, рисунокъ есть *переработка* впечатлѣній, получаемыхъ отъ окружающаго міра, сообразно личному вкусу и личнымъ склонностямъ художника, набросокъ же представляетъ собой перенесеніе на бумагу этихъ впечатлѣній, такъ сказать, въ сыромъ, необработанномъ видѣ.

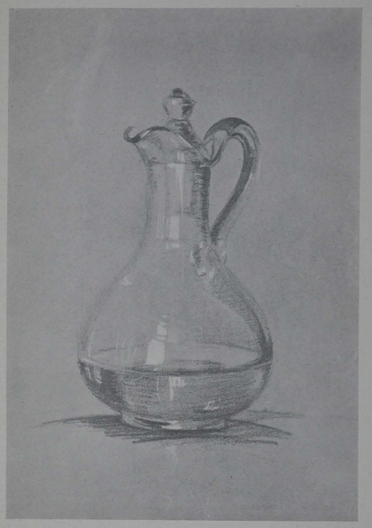
Таково внутреннее, если угодно, философское различіе между рисункомъ и наброскомъ. Что касается внѣшнихъ, техническихъ отличій ихъ другъ отъ друга, то они всецѣло опредѣляются быстротой, которая присуща наброску. Быстрота рисованія приводитъ, съ одной стороны, къ тому, что въ наброскѣ всегда найдется не мало лишнихъ, ненужныхъ штриховъ и линій, которые при дальнѣйшей разработкѣ и отдѣлкѣ рисунка художникъ уничтожилъ бы; съ другой стороны, та же быстрота рисованія заставляетъ художника опускать множество подробностей и сосредоточиваться лишь на томъ главномъ, что его больше всего заинтересовало или пора-

зило,—поэтому набросокъ всегда схематиченъ, детали въ немъ отсутствуютъ, многое въ немъ не закончено и даже совсѣмъ не намѣчено. Напримѣръ, набросокъ 1-й изображаетъ ящикъ граммофона, сдѣланный свинцовымъ карандашомъ. Въ этой модели мнѣ больше всего нравятся архитектурныя пропорціи въ связи со скульптурой. Мнѣ ничего въ ней не нужно, кромѣ пропорцій и общаго внѣшняго впечатлѣнія. Дѣлая набросокъ, я обращаю главное вниманіе на силуэтъ предмета и намѣчаю слегка скульптурныя украшенія,—выпуская всѣ детали. Набросокъ сдѣланъ въ 5 минутъ.



Набросокъ 1.

Надо, впрочемъ, оговориться, что и совершенно законченные рисунки часто бываютъ схематичными, лишенными подробностей, только эта схематичность зависитъ здѣсь не отъ быстроты рисованія, а отъ намѣреній и воли художника. У Сѣрова, напримѣръ, есть портреты карандашомъ и углемъ, которые кажутся исполненными нѣсколькими легкими штрихами, но мы знаемъ, что въ дѣйствительности эти



Набросокъ 2. (Сѣрая бумага, мѣлъ и карандашъ, или сангвинъ).



Набросокъ 3.

нѣсколько штриховъ стоили ему 25—30-ти сеансовъ упорныхъ исканій и напряженной работы. Значитъ, разница тутъ заключается въ томъ, что въ рисункѣ схематичность зависитъ отъ воли художника, а въ набросѣ она является необходимостью, которой нельзя избѣжать за недостаткомъ времени.

Рисованіе набросковъ имѣетъ чрезвычайно важное значеніе.



Набросокъ 4.

Прежде всего—чисто воспитательное значеніе: ничто такъ не воспитываетъ и не развиваетъ глазъ, руку и наблюдательность художника, какъ наброски. Въ самомъ дѣлѣ, мы уже говорили, что ограниченный нѣсколькими минутами времени художникъ бываетъ вынужденъ отбрасывать детали и нѣсколькими простыми линіями схватывать лишь самое существенное, самое характерное для данной модели. Слѣдовательно, изъ всей суммы впечатлѣній, получаемыхъ имъ отъ модели, онъ долженъ умѣть сразу выдѣлить именно то главное и *самое характерное*, которое одно только ему и нужно. Это развиваетъ и изощряетъ его наблюдательность и для начинающихъ всегда представляетъ наибольшую трудность. У нихъ всегда замѣчается стремленіе перегружать свой набросокъ обиліемъ подробностей въ ущербъ главному и характерному. Это происходитъ именно отъ неумѣнія разбираться въ своихъ впечатлѣніяхъ: начинающему всѣ они кажутся одинаково важными, онъ теряется въ нихъ, не умѣетъ сдѣлать изъ нихъ выборъ и стремится всѣ ихъ перенести на бумагу въ возможно

большемъ количествѣ. Между тѣмъ, набросокъ отъ этого только проигрываетъ. Лишь путемъ долгаго упражненія и многихъ наблюденій художникъ пріучается сразу подмѣчать характерныя особенности предметовъ, подчеркивать ихъ и сосредоточивать на нихъ все свое вниманіе.



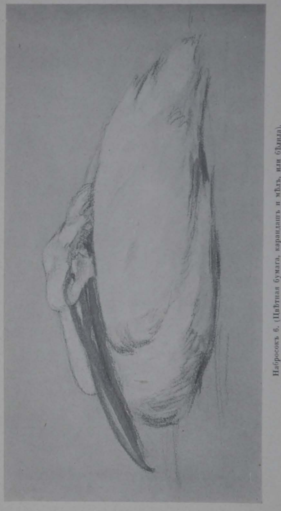
Набросокъ 5.

Далѣе, какъ бы ни былъ схематиченъ набросокъ, въ немъ обязательно должны быть сохранены и переданы тѣ *пропорціи*, которыя имѣетъ модель, иначе набросокъ будетъ безграмотнымъ и нехудожественнымъ. Значитъ, художникъ долженъ пріучить свой глазъ сразу схватывать эти пропорціи, быстро находить размѣры частей модели по отношенію другъ къ другу и по отношенію ихъ къ общему. Это развиваетъ глазомѣръ.

Наконецъ, рука должна быть вполнѣ послушна волѣ художника, чтобы въ короткій срокъ точно передать на бумагѣ всѣ его намѣренія.

Такова воспитательная роль набросковъ.

Но они имѣютъ также и огромное практическое значеніе, въ особенности, когда дѣло идетъ о рисованіи *движущихся* предметовъ. Сдѣлать законченный рисунокъ съ движущейся модели невозможно. Даже въ томъ случаѣ, когда вы пользуетесь услугами натурщика, котораго можно установить въ позѣ, выражающей движеніе,



Набросокъ 6. (Цвѣтная бумага, карандашъ и мѣлъ, или бѣлила).



Набросокъ 7. (Цвѣтная бумага, карандашъ и мѣлъ, или бѣлила).





Наброски 8 и 9.



Набросокъ 10. (Цвѣтная бумага и сангинъ).

вы не передадите обычнымъ рисовальнымъ пріемомъ той живости, красоты и правдивости движенія, которыя получаются въ набросkѣ. Дѣло въ томъ, что въ позѣ, выражающей движеніе, человѣкъ можетъ выстоять 2—3 минуты, по истеченіи



Набросокъ 11.



Набросокъ 12.

которыхъ форма его невольно измѣняется, становится напряженной, неестественной, словомъ, теряетъ свою первоначальную прелесть и правдивость. Поэтому художнику приходится поступать слѣдующимъ образомъ: въ первыя нѣсколько минутъ, пока форма модели сохраняетъ еще свою естественность, онъ дѣлаетъ набросокъ, въ которомъ, не обращая вниманія на подробности, стремится передать только движеніе и намѣтить пропорціи. Заканчивать рисунокъ и разрабатывать все остальное—мышцы, складки одежды и прочія подробности—онъ будетъ уже впослѣдствіи, сохраняя то движеніе, которое ему удалось уловить въ первоначальномъ наброскѣ, хотя бы форма натуры успѣла уже съ тѣхъ поръ измѣниться. Только такимъ пріемомъ можетъ быть передано въ законченномъ рисункѣ движеніе.



Набросокъ 13. (Цвѣтная бумага, карандашъ, или уголь и мѣлъ).

Нечего и говорить, что умѣнье быстро схватывать движеніе еще болѣе необходимо при рисованіи животныхъ, которыхъ, конечно, нельзя заставить позировать себѣ, какъ хотѣлось бы.

Итакъ, *характеръ, пропорція и движеніе*—вотъ тѣ свойства натуры, которыя стремится передать набросокъ. Если всѣ эти три условія соблюдены, то набросокъ можетъ имѣть не только значеніе полезнаго упражненія или подготовительной работы, но и самостоятельную художественную цѣнность. Тѣмъ болѣе, что въ жизни бываютъ моменты, которые затѣмъ никогда не повторяются и потому могутъ быть запечатлѣны только въ формѣ быстраго наброска.

Спрашивается теперь, какъ же развить въ себѣ тѣ качества, которыя необходимы художнику для набросковъ, т.-е. вѣрный глазъ, послушную руку и изощренную наблюдательность?

Путь для этого одинъ: упражненіе, упражненіе и упражненіе! Рисуйте какъ можно больше, не разставайтесь съ карандашомъ и бумагой, заведите себѣ карманный блокъ-нотъ и заносите туда при всякомъ удобномъ случаѣ все, что привлекло



Набросокъ 14. (Цвѣтная бумага, мѣлъ и карандашъ, или уголь).

къ себѣ ваше вниманіе, что поразило или заинтересовало вашъ глазъ. Это—единственный способъ овладѣть искусствомъ наброска, ибо словесныя объясненія учителя, какъ бы они ни были хороши и пространны, не могутъ дать ученику тѣхъ качествъ, о которыхъ мы говорили выше.

Въ постоянномъ упражненіи—начало и конецъ тѣхъ совѣтовъ, которые могли бы вы услышать отъ учителя. Къ этой единой заповѣди можно прибавить лишь нѣсколько словъ о выборѣ матеріаловъ и два-три техническихъ указанія.

Что касается выбора матеріала, то здѣсь рисующему предоставляется большая свобода. Для набросковъ можно пользоваться карандашомъ, углемъ, сангвиномъ, мѣломъ, перомъ, акварелью и даже масляными красками. На практикѣ, конечно, первенствующее значеніе принадлежитъ карандашу и сангвину, какъ наиболѣе удобнымъ матеріаламъ. Для ускоренія работы при набросках широко примѣняется цвѣтная бумага—сѣрая, коричневая, желтоватая и пр. Въ этомъ случаѣ свѣтлыя мѣста и блики рисуются мѣломъ, а остальное—карандашомъ, углемъ или сангвиномъ.

Благодаря тому, что цвѣтная бумага представляетъ собою готовый фонъ, получается огромная экономія времени: достаточно тронуть рисунокъ въ двухъ-трехъ мѣстахъ мѣломъ, чтобы придать ему рельефность или дать впечатлѣніе яркаго освѣщенія.

Напримѣръ, въ стеклянномъ кувшинѣ, изображенномъ на наброскѣ 2-мъ, хорошо переданъ матеріалъ посредствомъ сочетанія трехъ тоновъ—сѣрой бумаги, коричневаго сангвина (или карандаша) и мѣла. Кромѣ формы и пропорцій, здѣсь—прозрачное стекло. Однимъ цвѣтомъ въ такой короткій срокъ, какъ сдѣланъ этотъ набросокъ (въ 5—10 минутъ), трудно передать матеріалъ, а благодаря участію въ наброскѣ цвѣтной бумаги и мѣла задача рѣшается безъ затрудненій.



Набросокъ 15. (Цвѣтная бумага, карандашъ и мѣлъ).

Остальныя указанія, которыя мы можемъ сдѣлать рисующему, всецѣло вытекаютъ изъ того, что мы говорили выше о самой природѣ наброска и о его задачахъ.

Указанія эти сводятся къ слѣдующему:

1. Рисовать быстро, стараясь сдѣлать набросокъ въ минимальный срокъ.

2. Рисовать какъ можно больше.

3. Не увлекаться подробностями, а стремиться передать лишь самыя характерныя особенности, пропорціи и движеніе.

4. Избѣгать тушовки.

5. Избѣгать ненужныхъ штриховъ и линій и стремиться къ наивозможной простотѣ изображенія.

6. При рисованіи живой натуры рисовать лишь до тѣхъ поръ, пока позволяетъ модель, а не заканчивать набросокъ отъ себя.

7. Если модель измѣнила положеніе, оставьте набросокъ въ томъ видѣ, какъ онъ есть, и начните новый; если модель продолжаетъ оставаться въ спокойномъ состояніи, переходите отъ общаго къ подробностямъ и разрабатывайте ихъ, насколько успѣете.

8. При выборѣ моделей соблюдайте вначалѣ послѣдовательность въ смыслѣ ихъ трудности: начните съ мертвой натуры, съ предметовъ домашняго обихода, затѣмъ перейдите къ наброскамъ пейзажнаго характера и, наконецъ, къ рисованію живой натуры.

9. Размѣръ вашихъ набросковъ долженъ быть нѣсколько крупнѣе воспроизведенныхъ здѣсь рисунковъ или, по крайней мѣрѣ, такой величины, какъ наши рисунки на отдѣльныхъ листахъ.



Набросокъ 16. (Цвѣтная бумага, карандашъ и мѣлъ).

10. Одновременно съ набросками, надо продолжать занятія и строгимъ рисункомъ, такъ какъ иначе наброски вмѣсто того, чтобы воспитать вашъ глазъ и углубить вашу наблюдательность, могутъ пріучить васъ къ поверхностному, легкомысленному отношенію къ формѣ предметовъ. Вмѣсто изученія природы и проникновенія въ ея тайны получится простое верхоглядство.

Едва ли надо еще добавлять къ сказанному, что дѣлать наброски надо непремѣнно съ натуры. Копировать наши рисунки нѣтъ никакого смысла. Они помѣщены здѣсь лишь для того, чтобы иллюстрировать объясненія и дать наглядное представленіе о томъ, какой видъ могутъ имѣть ваши собственные наброски, до какой законченности они могутъ быть доведены, и какими разнообразными способами могутъ быть переданы наши впечатлѣнія отъ окружающаго міра.

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРІИ ЖИВОПИСИ.

ОЧЕРКЪ ПЯТЫЙ.

Нѣкоторые изъ тречентистовъ свободны, однако, отъ этихъ упрековъ, напримѣръ, Андреа Орканья, достойный наслѣдникъ джоттовскихъ традицій большого стиля, или тотъ неизвѣстный художникъ, который на стѣнахъ кладбища (Кампо Санто) въ Пизѣ создалъ фрески «Тріумфъ Смерти», одно изъ величайшихъ произведеній искусства (рис. 50). Здѣсь правдивый до жестокости реализмъ сочетается съ мощнымъ паѳосомъ, въ которомъ одинаково поражаетъ какъ сила и глубина мыслей и чувствъ, захватившихъ, очевидно, художника, такъ законченность и живописное совершенство, съ которыми онъ выразилъ свой внутренній міръ *).

* * *

Центромъ той художественной школы, которая ведетъ свое начало отъ Джотто, была Флоренція. Параллельно съ этой школой, а позднѣе и въ тѣсной съ нею связи, развивалась другая, *Сіенская*. *Дучіо ди Буонинсенья*, первый большой мастеръ Сіенны, былъ современникомъ Джотто; его ученики *Симоне ди Мартино* и *Липпо ди Меммо* и братья *Амброджо* и *Пьетро Лоренцетти* распространили во всей Италіи славу Сіенской школы.

Политическая соперница Флоренціи, Сіенна, конкурировала со столицей Тосканы и въ области искусства. Но расцвѣтъ Сіенны, и политическій, и художественный, длился недолго. Достигнувъ почти тотчасъ же нѣкотораго совершенства, сіенскіе мастера оказались безсильными двинуть свое искусство новыми путями, и въ то время, какъ во Флоренціи въ XV вѣкѣ работаетъ цѣлый рядъ великихъ художниковъ, многимъ обязанныхъ тѣмъ же Симоне, Лоренцетти, сіенскіе мастера способны лишь повторять красиво, изящно, но шаблонно великіе образы прошлаго.

---

*) На лѣвой, воспроизведенной здѣсь, фрескѣ, среди скалъ и лѣсистыхъ горъ, по долинѣ слѣдуетъ блестящая, веселая кавалькада: тутъ король, королева, рыцари и дамы. Они, очевидно, возвращаются съ охоты. Внезапно лошади пятятся и фыркаютъ въ страхѣ. Кавалькадѣ преграждаютъ путь три раскрытыхъ гроба: здѣсь лежатъ скелетъ и позеленѣвшіе и разбухшіе уже отъ тлѣнія пышно обряженные трупы двухъ придворныхъ. Отъ гробовъ исходитъ отвратительный запахъ. Дамы и рыцари въ ужасѣ отворачиваются. Дальше дорога поворачиваетъ, и за скалой открывается картина мудрой и спокойной жизни пустынниковъ, отказавшихся отъ счастья и не боящихся смерти. На правой сторонѣ: крылатый образъ Смерти съ косой въ рукахъ спустился на землю; у ногъ ея—груда уже пораженныхъ ею тѣлъ. Но напрасно призываетъ ее группа нищихъ, стариковъ и больныхъ, для которыхъ жизнь—сплошное мученіе. Смерть заноситъ свою косу надъ счастливыми: они сидятъ, дамы и мужчины, изящные, веселые, бесѣдуютъ пріятно подъ звуки музыки среди апельсиновыхъ деревьевъ, не подозрѣвая о близкомъ концѣ.

Картины Дучіо и его ближайшихъ учениковъ, Симоне, Липпо, Лоренцетти,— необычайно «красивы». Именно «красивы» чарующей прелестью красокъ и линій. Онѣ прежде всего радуютъ глазъ своей цвѣтистостью, изяществомъ своихъ формъ. О Джотто этого нельзя было сказать: искусство великаго флорентійца не чаруетъ своей внѣшней прелестью; при взглядѣ на его созданія и на лучшія произведенія его послѣдователей опредѣленіе «красивый» не придетъ на умъ, ибо созерцаніе ихъ твореній не даетъ чувственнаго наслажденія. Напротивъ, образы Симоне ди Мартино,



Рис. 50. Тріумфъ Смерти. Фреска на кладбищѣ въ Пизѣ (фрагментъ).

напр. (рис. 52), прежде всего плѣняютъ своей утонченной, живописной красотой. Это не значитъ, конечно, что искусство сіеннцевъ поверхностно и является наслажденіемъ лишь для зрѣнія. Нѣжное и изысканно тонкое, оно трогаетъ и умиляетъ своей глубокой религіозностью, радостной и немного наивной.

Однако, и этой школѣ не чужды реалистическія тенденціи; примѣръ тому— изображающія послѣдствія хорошаго и дурного правленія фрески Амброджо Лоренцетти въ Сіеннѣ, первые пейзажи итальянской живописи.

ОЧЕРКЪ ШЕСТОЙ.

КВАТРОЧЕНТО.

(Раннее Возрожденіе).

I.

Искусство XV вѣка, или кватроченто, принадлежитъ уже такъ называемому Возрожденію, составляя ранній періодъ его. На этихъ страницахъ не мѣсто, конечно, детальной, полной характеристикѣ той великой эпохи умственнаго, эстетическаго и матеріальнаго подъема, которая извѣстна подъ именемъ Возрожденія, и изученіе которой принадлежитъ общей исторіи культуры, еще и не написанной, впрочемъ. Здѣсь мы принуждены ограничиться лишь нѣсколькими краткими замѣчаніями.

Искусство кватроченто вовсе не «возрождаетъ» античныхъ формъ. Это нужно всегда имѣть въ виду. То же можно сказать о поэзіи, наукѣ и философіи этой эпохи: онѣ вовсе не возрождаютъ поэзію древнихъ римлянъ и грековъ, ихъ науку, ихъ философію. Живопись кватроченто безконечно далека отъ живописи античной, насколько мы можемъ о ней судить по расписнымъ вазамъ и по помпейскимъ фрескамъ. Архитектура Возрожденія, вдохновляясь античными образцами, все же самостоятельно перерабатываетъ ихъ и, конечно, менѣе близка античной, чѣмъ, напр., архитектура романской эпохи. То же можно сказать и о скульптурѣ: творенія великихъ ваятелей Возрожденія не только не могутъ быть разсматриваемы, какъ копіи съ античныхъ образцовъ, но даже противорѣчатъ выработаннымъ древними канонамъ. Сами люди Возрожденія, однако, считали себя вѣрными учениками древнихъ, усердно изучали античныя произведенія и старались строго слѣдовать имъ; но, въ дѣйствительности, древность представлялась имъ въ очень своеобразномъ освѣщеніи. Можно даже сказать, что они очень плохо знали ее, ибо отождествляли ее почти исключительно съ императорскимъ Римомъ, многіе памятники котораго были въ эту эпоху открыты. И все же есть глубокое родство между античнымъ міромъ и XV и XVI в. в. послѣ Р. Хр. Это родство внутреннее, духовное, и вполнѣ справедливо именно эта послѣдняя эпоха была названа Возрожденіемъ. Возродилось, дѣйствительно, міроощущеніе древнихъ (конечно, въ иныхъ уже формахъ, ибо ничто не повторяется), ихъ ясный натурализмъ и радостное пріятіе земной жизни. Вотъ это бытіе, эта земная жизнь, со всѣми ея страданіями и радостями, стали вновь сознаваться, какъ нѣчто цѣнное само по себѣ. Очень часто влюбленность художниковъ кватроченто и квинтеченто (XVI в.) въ античность объясняли вліяніемъ переѣхавшихъ изъ Константинополя ученыхъ грековъ, раскопками въ Римѣ, обнаружившими невѣдомыя дотолѣ сокровища древняго искусства. Въ дѣйствительности, эти раскопки, изученіе сочиненій древнихъ и т. под. явились лишь слѣдствіемъ безсознательнаго влеченія людей Возрожденія къ родственной имъ по духу культурѣ.

Итальянская живопись XV в. продолжаетъ правильно развиваться по пути, указанному ей художниками XIV в., и въ этомъ отношеніи великіе творцы треченто—



Рис. 51. Распятіе. Дучіо.

отцы художниковъ кватроченто. Такъ обстоитъ дѣло съ точки зрѣнія формы, съ точки зрѣнія чисто живописной; но если мы обратимся къ тѣмъ настроеніямъ, которыми проникнуты были художники Ранняго Возрожденія, если мы попытаемся опредѣлить тѣ чувства, мысли, стремленія, которыя живутъ въ ихъ произведеніяхъ, то мы убѣдимся, что міръ духовный наиболѣе характерныхъ для кватроченто худож-

никовъ—иной совершенно, чѣмъ тотъ, который далъ начало созданіямъ Джотто, Дучіо, Андреа Орканья, и что, напротивъ, есть духовная близость между искусствомъ художниковъ Возрожденія и древнихъ грековъ.

Если судить по сюжетамъ картинъ и фресокъ, то искусство кватроченто—по преимуществу искусство религіозное; но съ точки зрѣнія живописца треченто, проникнутаго средневѣковымъ католицизмомъ, творенія какого-нибудь Беноццо Гоццоли, напр., совершенно антирелигіозны. Дѣйствительно, культура готической эпохи



Рис. 52. Благовѣщеніе. Симоне ди Мартино и Липпо ди Меммо.

смотрѣла на землю, лишь какъ на юдоль плача, на мѣсто страданія и горя; для нея земная жизнь—лишь испытаніе, лишь путь, переходъ къ жизни иной; идеаломъ ея былъ аскетизмъ; она презирала земныя наслажденія во имя радостей неба.

Искусство Возрожденія, напротивъ, есть утвержденіе земного бытія: для него—міръ прекрасенъ, и въ этомъ именно мірѣ—совершенная радость. Но таково, вѣдь, было и античное искусство, такова была и его религіозность.

Отсюда—ярко выраженныя реалистическія тенденціи кватроченто. Отсюда—увлеченіе художниковъ этой эпохи бытовыми подробностями, отсюда—склонность къ портретамъ, къ воспроизведенію окружающей ихъ дѣйствительности во всѣхъ ея

формахъ, со всѣмъ разнообразіемъ ея. Для многихъ изъ нихъ религіозные даже сюжеты—лишь предлогъ для изображенія ихъ современниковъ въ модныхъ костюмахъ, среди зданій изящной архитектуры.

Реалистическія тенденціи, уже намѣчавшіяся у художниковъ предшествовавшей эпохи, но сдерживавшіяся тогда соображеніями религіозными или стилистическими, теперь рѣшительно преобладаютъ даже у тѣхъ художниковъ, которые по настроенію своему примыкаютъ еще къ живописцамъ треченто. Проявляются онѣ, эти тенденціи, въ той детальной выпискѣ предметовъ, цвѣтовъ, травы, которая такъ радуетъ на картинахъ кватрочентистовъ, раскрывая юный, немного наивный, но сильный духъ этихъ художниковъ, влюбленныхъ въ жизнь и какъ бы вновь обрѣтшихъ міръ реальный и радующихся безмѣрно своимъ открытіямъ.

Слѣдствіемъ этой влюбленности въ реальность явилось и знаніе ея, родилась и техника, необходимая для возможно болѣе точнаго воспроизведенія жизни. Живописцы XV в. овладѣваютъ перспективой и вырабатываютъ точную теорію ея. Они научаются передавать глубину, округлость тѣлъ. Нѣсколько схематичная силуэтность джоттовскихъ формъ уступаетъ мѣсто стремленію къ постановкѣ фигуръ въ пространствѣ и къ передачѣ матеріальной массы.

На помощь новому отношенію къ человѣческому тѣлу, въ средніе вѣка презиравшемуся и ненавидимому, а нынѣ, какъ въ древности, ставшему предметомъ восторженнаго преклоненія и радостнаго утвержденія,—является художественная анатомія; овладѣвая постепенно ея законами, художники кватроченто осмѣливаются сбросить одежды со своихъ фигуръ и писать нагое тѣло.

* * *

Конечно, отмѣченная здѣсь въ самыхъ поверхностныхъ и общихъ чертахъ перемѣна происходила медленно и неравномѣрно отражалась на творчествѣ отдѣльныхъ художниковъ, изъ которыхъ многіе однѣми сторонами своей дѣятельности связаны были еще съ истекшей эпохой, въ то время, какъ въ остальномъ они всецѣло уже примыкали къ Возрожденію.

Среди тѣхъ художниковъ, которые стоятъ какъ бы на рубежѣ двухъ эпохъ и, завершая прошлое, являются въ то же время начинателями новаго, первое мѣсто принадлежитъ *Мазаччьо*.

Ученикъ *Мазолино*, художника очень крупнаго, но какъ бы исчезнувшаго въ лучахъ славы своего ученика, Мазаччьо умеръ очень молодымъ, всего лишь 27-ми лѣтъ, но то, что сдѣлано имъ за его короткую жизнь, опредѣлило въ значительной степени дальнѣйшій ходъ итальянскаго искусства. «Въ его маленькихъ картинахъ такъ же, какъ и въ его монументальныхъ фрескахъ, въ Мазаччьо различаешь создателя и горячаго сторонника героическаго стиля»,—очень вѣрно пишетъ англійскій критикъ Беренсонъ.—«Онъ презираетъ индивидуальное выраженіе, мало заботится о красотѣ, никогда не испытываетъ нѣжнаго чувства; но онъ всегда величественъ, глубокъ, почти страшенъ»... Судить о Мазаччьо по картинамъ его (очень немногочисленнымъ), однако, невозможно; подобно Джотто, это—геній фрески, мастеръ монументальной, декоративной живописи. Къ сожалѣнію, фрески его (во Флоренціи—въ

капеллѣ Бранкачи) нѣсколько пострадали отъ времени, и краски ихъ потемнѣли, но такъ могучъ ихъ рисунокъ, такъ грандіозна и гармонична въ то же время ихъ композиція, что, подчиняясь ихъ мощи, зритель забываетъ объ этихъ недостаткахъ. Мазаччьо, въ сущности, можетъ считаться единственнымъ истиннымъ продолжателемъ Джотто, творчество котораго измельчало въ рукахъ его учениковъ, джоттистовъ.

Со старымъ флорентійскимъ мастеромъ Мазаччьо сближаетъ его простой, суровый стиль, пренебрегающій всѣмъ второстепеннымъ во имя главнаго, подчиняющій всѣ подробности основной идеѣ, его сильный, опредѣленный до рѣзкости рисунокъ, статуарность его фигуръ, кажущихся всегда раскрашенными произведеніями рѣзца. Но легко замѣтить и то новое, что внесъ Мазаччьо въ технику и стиль своего предшественника. Фигуры у него располагаются уже не на плоскости, но въ трехмѣрномъ пространствѣ; движенія ихъ легки и свободны. Въ пейзажныхъ фонахъ чувствуются дали, перспективныя задачи разрѣшаются вполнѣ увѣренно и всегда правильно. Трактовка голаго тѣла обнаруживаетъ серьезныя анатомическія знанія и въ то же время вліяніе антиковъ.



Рис. 53. Благовѣщеніе. Фра Анжелико да Фіезоле.

Искусство Мазаччьо оказало очень большое вліяніе не только на современниковъ, но и на слѣдующія поколѣнія. Капелла Бранкачи стала наглядной школой живописи и мѣстомъ паломничества художниковъ; обновивъ и развивъ традиціи монументальнаго искусства, Мазаччьо содѣйствовалъ выработкѣ классическаго стиля позднѣйшаго Возрожденія: отъ Мазаччьо къ Рафаэлю идетъ прямой путь.

Одновременно съ Мазаччьо и, подобно ему, принадлежа еще отчасти прошлому по характеру своего творчества, работалъ другой большой художникъ *фра* (братъ) *Джованни Анжелико да Фіезоле*. Вазари пишетъ о немъ: «Братъ Джованни былъ человѣкъ очень простой и святой по своимъ нравамъ... Онъ постоянно упражнялся въ живописи, но никогда онъ не хотѣлъ ничего писать, кромѣ святыхъ. Онъ могъ бы быть богатымъ, но онъ не думалъ объ этомъ... Онъ могъ повелѣвать многими, но онъ не желалъ этого. Онъ былъ чрезвычайно добръ и скроменъ; живя въ цѣломудріи, онъ избѣгалъ мірскихъ соблазновъ. Часто онъ говорилъ, что занимающійся этимъ искусствомъ, нуждается въ спокойствіи, и что, кто изображаетъ дѣла Христа, долженъ всегда быть со Христомъ... Никогда онъ не ретушировалъ и не исправлялъ своихъ произведеній, но оставлялъ ихъ такими, какими они создались въ первый

разъ, считая, что таковой была воля Божія. Говорятъ, что никогда братъ Джованни не прикасался къ своимъ кистямъ, не помолившись, и никогда онъ не написалъ ни одного Распятія безъ слезъ».

Характеристика эта рисуетъ намъ какъ будто типичнаго средневѣковаго художника, святого мистика, не знавшаго иного искусства, кромѣ религіознаго, современника св. Франциска Ассизскаго. Но когда стоишь передъ произведеніями фра Анжелико, то видишь ясно, что Возрожденіе увлекло и его. Ясный, чистый, по-дѣтски наивный, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и мудрый духъ его выразился не въ схематическихъ сухихъ формахъ, но въ живыхъ, свободныхъ образахъ, свидѣтельствующихъ не только о знаніяхъ художника въ перспективѣ, въ анатоміи, но и о радостномъ ощущеніи имъ реальнаго міра. Правда, краски его съ преобладаніемъ розовыхъ и голубыхъ тоновъ — холодноваты и условны, правда, средневѣковьемъ иногда вѣетъ отъ жесткихъ складокъ его одеждъ, отъ золотыхъ фоновъ его, но просторныя, въ античномъ стилѣ построенныя архитектурныя декораціи его картинъ и фресокъ, обнаруживаемое имъ усердное изученіе природы, въ особенности растительнаго міра, умѣніе располагать фигуры въ трехмѣрномъ пространствѣ — дѣлаютъ уже изъ него мастера Ранняго Возрожденія (рис. 53).

* * *

Въ 1423 г., когда геній Анжелико расцвѣлъ уже вполнѣ, а Мазаччьо еще не приступилъ къ фрескамъ своимъ въ капеллѣ Бранкачи, умбріецъ *Джентиле* изъ города *Фабріано* выставилъ во Флоренціи свою большую алтарную картину «Поклоненіе волхвовъ» (рис. 54). Годъ этотъ нѣкоторые изслѣдователи считаютъ началомъ Возрожденія живописи; строго говоря, это, конечно, неправильно, ибо никогда не представляется возможнымъ опредѣлить, гдѣ проходитъ та грань, которая лежитъ между двумя историческими періодами. Такой взглядъ на значеніе произведенія Джентиле да Фабріано можетъ быть, однако, оправданъ въ данномъ случаѣ тѣмъ, что, дѣйствительно, «Поклоненіе волхвовъ» — первая чисто-ренессансная картина. Въ Мазаччьо, въ фра Анжелико элементы треченто еще сильны; въ картинѣ Джентиле — они отсутствуютъ. «Поклоненіе волхвовъ» — первая «свѣтская» картина итальянской живописи, хотя сюжетъ ея религіозный. Именно очень характерно для наступавшей эпохи, что на замѣчательной картинѣ Джентиле наименѣе выразительны образы Богоматери и Младенца; ихъ даже мало замѣчаешь, ибо глазъ привлеченъ второстепенными персонажами, волхвами, ихъ свитой, костюмами, аксессуарами. Здѣсь нѣтъ тихой созерцательности Анжелико, нѣтъ героической напряженности Мазаччьо, но надъ всѣмъ сіяетъ радостная улыбка: улыбка въ тѣхъ сверкающихъ, словно драгоцѣнные камни, краскахъ, которыми расписалъ Джентиле костюмы своихъ персонажей, сбрую лошадей, латы воиновъ, деревья, дома вдали, свѣтлое небо; улыбки на лицахъ всѣхъ персонажей. Радостны и люди, и животныя; сама природа ликуетъ; и въ ликованіи этомъ нѣтъ ничего христіански-религіознаго, ничего, что говорило бы о небесномъ, но все оно — земное, съ оттѣнкомъ даже легкомыслія. Понятно, какое громадное впечатлѣніе должна была произвести картина «Поклоненіе волхвовъ» во Флоренціи, гдѣ уже вырабатывался въ то время благородно сдержанный и возвышенный, но

строгій стиль Мазаччьо и Анжелико. Картина Джентиле оставила здѣсь очень значительный слѣдъ; она вполнѣ отвѣчала настроенію эпохи; вліяніе ея, между прочимъ, ясно сказалось и на ученикѣ Анжелико *Беноццо Гоццоли* и, позднѣе гораздо, въ очень сильной степени на *Гирландайо*.

Мазолино, Мазаччьо, фра Анжелико, Джентиле да Фабріано не были родомъ изъ Флоренціи, но во Флоренціи и для нея созданы были ихъ лучшія произведенія; здѣсь, въ этомъ культурномъ центрѣ, вырабатывался ихъ стиль, очищался ихъ вкусъ



Рис. 54. Поклоненіе волхвовъ. Джентиле да Фабріано.

здѣсь они находили наиболѣе тонкихъ цѣнителей, восторженныхъ любителей и щедрыхъ заказчиковъ. Флоренціи принадлежала, безъ сомнѣнія, въ этотъ періодъ Возрожденія руководящая роль, та роль, которую позднѣе занялъ Римъ. Но ренессансныя вѣянія захватили и другіе города Сѣверной Италіи, тѣмъ болѣе, что работы Джотто и его учениковъ въ Падуѣ, въ Болоньѣ и пр. и здѣсь подготовили почву для новаго расцвѣта. Мы не можемъ, однако, за неимѣніемъ мѣста, коснуться хотя бы вкратцѣ жизни этихъ второстепенныхъ центровъ искусства. Остановимся лишь мимоходомъ на Венеціи.

Византійскія традиціи сохранились въ Венеціи позже, чѣмъ гдѣ бы то ни было въ Италіи. Въ началѣ кватроченто Венеція еще всецѣло находилась во власти архаическаго стиля, и лишь съ 30-хъ годовъ XV столѣтія и она пріобщается постепенно къ

общему движенію. Начало Венеціанскаго Возрожденія многіе историки ставятъ въ связь, съ одной стороны, съ пріѣздомъ въ городъ лагунъ Джентиле да Фабріано, работавшаго тамъ во дворцѣ дожей, съ другой стороны,—съ завоеваніемъ Венеціей цѣлаго ряда городовъ, какъ Падуя, Верона, сближеніе съ творчествомъ которыхъ какъ бы влило новыя силы въ ея уже дряхлѣющее искусство. Какъ бы то ни было, во второй трети XV в. въ Венеціи разомъ появляется нѣсколько крупныхъ художниковъ, изъ которыхъ мы отмѣтимъ *Антоніо Виварини, Якопо Беллини* и, въ особенности, геніальнаго *Пизанелло*.

А. Виварини, родоначальникъ многочисленной семьи живописцевъ, еще примыкаетъ къ строгому «церковному» стилю, торжественному, богатому, цвѣтистому и обильному золотомъ. Недаромъ Виварини происходилъ изъ Мурано, центра мозаичнаго и стекольнаго производства.

Рисунки Якопо Беллини (по нѣкоторымъ свѣдѣніямъ, ученика Джентиле да Фабріано) обнаруживаютъ въ немъ художника новой формаціи. Если бы мы судили о Якопо Беллини лишь по немногочисленнымъ картинамъ его, то онъ фигурировалъ бы въ исторіи, вѣроятно, лишь какъ отецъ славныхъ сыновей своихъ, Джентиле Беллини и Джованни, но сохранившіеся два сборника его рисунковъ (одинъ въ Лондонѣ, другой въ Парижѣ) показываютъ, что онъ сыгралъ очень большую роль въ Венеціанскомъ Возрожденіи. Наброски Я. Беллини карандашомъ, акварелью и перомъ обнаруживаютъ глубокія его знанія въ анатоміи, въ перспективѣ, любовь его къ античнымъ формамъ, стремленіе къ передачѣ движеній живого тѣла.

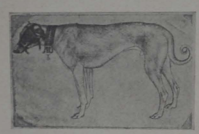


Рис. 55. Рисунокъ Пизанелло.

О личности Пизанелло, одного изъ величайшихъ мастеровъ кватроченто, намъ извѣстно, къ сожалѣнію, слишкомъ мало. Мы точно не знаемъ ни имени его, ни года его рожденія. Прозвище «Пизанелло» показываетъ, во всякомъ случаѣ, что художникъ былъ родомъ изъ Пизы. Что поражаетъ въ немногочисленныхъ дошедшихъ до насъ произведеніяхъ Пизанелло (нѣсколько фресокъ, картинъ и сборникъ рисунковъ) — это глубокое проникновеніе художника въ жизнь природы: это—не наивный, нѣсколько мелочный и кропотливый реализмъ большинства кватрочентистовъ, въ своемъ стремленіи къ воспроизведенію дѣйствительности не умѣющихъ еще отличать главное отъ второстепеннаго, необходимое отъ случайнаго, но основанное на тщательномъ изученіи умѣніе схватить и воспроизвести наиболѣе характерное, самое существенное. Съ этой точки зрѣнія Пизанелло можетъ считаться однимъ изъ создателей художественнаго реализма. Въ особенности хороши его рисунки животныхъ—лошадей, собакъ и птицъ (рис. 55), которыхъ онъ зафиксировалъ въ самыхъ разнообразныхъ позахъ. Лишь два художника—Леонардо да Винчи и Альбрехтъ Дю-

реръ,—пишетъ одинъ критикъ,—обнаружили почти такую же тщательность и такую же любовь въ анализѣ формъ и движеній живого тѣла.

Стоящее такъ одиноко не только въ Венеціи, но и во всей Италіи творчество Пизанелло ставитъ очень сложный вопросъ о степени вліянія на итальянское искусство ранѣе вступившаго на путь реализма сѣвернаго искусства—германскаго, фландрскаго и французскаго. Воздѣйствіе Сѣвера должно было ощущаться сильнѣе всего, конечно, въ Венеціи, находившейся въ очень оживленныхъ сношеніяхъ съ сѣверными странами. Наличность этого вліянія, во всякомъ случаѣ, несомнѣнна.

II.

Развитіе искусства въ духѣ реализма продолжалось и во второй половинѣ кватроченто. Главнымъ культурнымъ центромъ въ этотъ періодъ является все еще Флоренція, и Флорентійская школа продолжаетъ играть руководящую роль.



Рис. 56. Поклоненіе Младенцу Іисусу. Филиппо Липпи.

Паоло ди Доно, болѣе извѣстный подъ своимъ прозвищемъ *Учелло,* хотя и творилъ уже въ первую половину XV в., но по характеру своего таланта, чрезвычайно сознательнаго, принадлежитъ уже скорѣе позднѣйшему поколѣнію художниковъ. Учелло извѣстенъ въ исторіи живописи, главнымъ образомъ, какъ первый изслѣдователь перспективы. Этой послѣдней онъ увлекался до того, что, какъ разсказываетъ Вазари, ночи напролетъ просиживалъ въ своей мастерской надъ изученіемъ законовъ перспективы и отвѣчалъ женѣ, когда та звала его спать,—«О, сколь прелестная вещь эта перспектива!»

Что касается его картинъ сраженій, то, несмотря на спутанность композиціи, онъ достигаетъ въ нихъ большой силы выразительности, чему способствуетъ и мрачный красноватый колоритъ ихъ.

Близко къ Учелло стоитъ его современникъ *Андреа дель Кастанья;* подобно Учелло, онъ усердно занимался теоріей перспективы; подобно ему, онъ стремился къ силѣ и выразительности. Его живопись, какъ вѣрно замѣчаетъ одинъ критикъ, подверглась, безъ сомнѣнія, сильному вліянію искусства великаго скульптора Донателло: тотъ же монументальный и нѣсколько массивный стиль, тотъ же драматизмъ, то же пренебреженіе къ подробностямъ. Рисунокъ А. дель Кастанья часто грубъ и тяжелъ, но сколько размаха и мощи въ его фигурахъ!

Сравненіе съ раннимъ кватрочентистомъ, великимъ мистикомъ фра Анжелико другого художника, монаха *фра Филиппо Липпи*, работавшаго въ срединѣ и во второй половинѣ XV вѣка, раскрываетъ намъ ясно весь путь, пройденный итальянскимъ искусствомъ съ начала кватроченто.

Хотя фра Филиппо и провелъ очень бурную жизнь, полную необыкновенныхъ и часто скандальныхъ приключеній, но, въ отличіе отъ большинства своихъ современниковъ, онъ можетъ быть признанъ религіознымъ художникомъ не только потому, что сюжеты для своихъ произведеній онъ черпалъ изъ Священной Исторіи, но также и потому, что картины его проникнуты религіознымъ чувствомъ (рис. 56). Однако, какъ отличается религіозность эта отъ той, которая живетъ въ созданіяхъ фра Анжелико!

Образы фіезольскаго художника не смущаетъ ничто земное: они возвышенны, и чисты, и совершенны; ихъ любовь, ихъ умиленіе, ихъ радость—уже не земныя. Пейзажъ у Анжелико—лишь второстепенное: онъ планируетъ его очень умѣло, онъ выписываетъ его любовно иногда, но все же—это только декорація, кулисы, среди которыхъ дѣйствуютъ его персонажи. У Липпи мы находимъ уже другое. Его религіозность уже нѣсколько чувственна, какъ мѣтко замѣчаетъ А. Бенуа. Чувственность эта нѣжна, полна идиллической прелести и въ то же время какой-то особенной изысканной свѣтскости. Мы уже не на небесахъ, но на прекрасной землѣ, среди изящныхъ, скромныхъ, но прелестно, по послѣдней модѣ одѣтыхъ персонажей, оригиналомъ для которыхъ послужили близкія художнику лица. Случалось и раньше, что художники позволяли себѣ вводить въ свои религіозныя композиціи современниковъ; но впервые у Филиппо Липпи портретность становится общимъ правиломъ. Естественно, что у «чувственника сценарій долженъ былъ играть болѣе значительную роль, чѣмъ у болѣе отвлеченныхъ художниковъ» (Бенуа). Особое очарованіе, дѣйствительно, исходитъ отъ лѣсныхъ пейзажей Липпи, которыми онъ любилъ заполнять свои картины. Впервые здѣсь пейзажный фонъ получаетъ самостоятельное значеніе; это—не декораціи, не кулисы, но живущая своей жизнью природа, всегда, впрочемъ, уютная.

Въ лицѣ *Беноццо Гоццоли*, ученика фра Анжелико и современника Филиппо Липпи, мы встрѣчаемся съ вполнѣ свѣтскимъ художникомъ; онъ пишетъ, правда, религіозныя фрески, но въ нихъ религіознаго—только ихъ сюжетъ. Не задаваясь, повидимому, никакими грандіозными задачами, этотъ художникъ, проведшій всю свою жизнь спокойно, безъ треволненій, но въ упорномъ трудѣ, покрылъ цѣлыя громадныя стѣны, словно цвѣтистыми коврами, своими фресками, пріятными, занятными. Одно изъ лучшихъ его произведеній—циклъ фресокъ на стѣнахъ Пизанскаго кладбища (Campo Santo). Рядомъ со страшными созданіями мрачной фантазіи неизвѣстнаго художника треченто (см. очеркъ V), эти фрески Гоццоли—какой контрастъ! Среди великолѣпныхъ зданій стоятъ группами флорентійцы, современники художника, во главѣ съ Медичи и всѣмъ ихъ дворомъ. Среди ласковыхъ пейзажей танцуютъ хороводы милыхъ дѣвушекъ и дѣтей. Жизнь кажется такой простой, такой веселой при взглядѣ на эти образы.

Близко по духу къ Гоццоли стоитъ *Доменико Гирландайо*. И тотъ, и другой были, повидимому, очень ясными, простыми и необычайно трудолюбивыми нату-

рами. Но Гирландайо, какъ декораторъ, стоитъ выше: рисунокъ его болѣе увѣренъ и точенъ; композиція болѣе гармонична. Въ этомъ отношеніи онъ—прямой преемникъ великихъ мастеровъ декоративнаго искусства начала кватроченто—Мазаччьо и Анжелико и даже стараго Джотто, расположеніе фигуръ котораго онъ въ нѣкоторыхъ изъ своихъ произведеній просто копируетъ.

Въ этомъ отношеніи искусство Гирландайо, большого мастера композиціи, — какъ бы реакція противъ увлеченій кватрочентистовъ, слишкомъ пренебрегавшихъ во имя реализма композиціей; оно подготовляетъ, съ другой стороны, классическое



Рис. 57. Портреты флорентійскихъ гуманистовъ; деталь фрески „Явленіе ангела Захаріи". Гирландайо.

искусство такъ называемаго Высокаго Возрожденія, искусство Рафаэля и Микель Анджело (его ученика). Но въ остальномъ Гирландайо—типичный художникъ второй половины кватроченто. Въ его произведеніяхъ нашла наиболѣе яркое свое выраженіе жизнь Флоренціи въ счастливую для нея эпоху Лоренцо Великолѣпнаго.

Пышностью своихъ архитектурныхъ построекъ, роскошью и разнообразіемъ одеждъ, обиліемъ портретовъ Гирландайо превзошелъ даже Беноццо Гоццоли, у котораго все-таки преобладаютъ деревенскія сцены и настроенія. Гирландайо, напротивъ,—типичный городской и даже придворный художникъ. Когда же ему пришлось разукрасить сценами изъ жизни св. Франциска капеллу во Флоренціи, то «изъ

патріархальнаго монашескаго эпоса, созданнаго Джотто, Гирландайо сдѣлалъ современный романъ» (Мутеръ; рис. 57).

Въ совершенно другой формѣ проявляются реалистическія тенденціи у *Пьеро дел Франчески*, уроженца Умбріи, получившаго свое художественное образованіе во Флоренціи.

Въ противоположность большинству современныхъ ему мастеровъ, онъ избѣгаетъ анекдотичности и реалистическихъ подробностей; картины его не пестрятъ роскошными модными костюмами, и напрасно мы стали бы искать на фрескахъ его портретовъ современниковъ художника; по стилю своего рисунка, всегда очень обобщеннаго, по характеру композиціи, простой и монументальной, онъ нѣсколько подходитъ къ первымъ кватрочентистамъ, къ Мазаччьо—въ особенности. Но Пьеро—все же вполнѣ своеобразный художникъ: его творчество,—мѣтко указываетъ А. Бенуа,—«торжество совершенно новаго начала въ итальянской живописи—свѣта». Свѣтовыя задачи до него мало привлекали вниманіе итальянскихъ художниковъ, картины которыхъ всегда были освѣщены бѣлымъ свѣтомъ, исходящимъ неизвѣстно откуда и ровно падающимъ на всѣ предметы. Для нихъ свѣтъ былъ лишь средствомъ дѣлать видимымъ изображенное, для Пьеро же свѣтъ—именно предметъ воспроизведенія. Онъ стремится передать оттѣнки его, игру тѣней, трепетъ пронизанной лучами воздушной среды. Одно изъ лучшихъ произведеній этого мастера—«Видѣніе Константина», въ церкви св. Франциска, въ Ареццо, гдѣ впервые въ итальянскомъ искусствѣ мы встрѣчаемся съ эффектомъ свѣтотѣни (рис. 58).

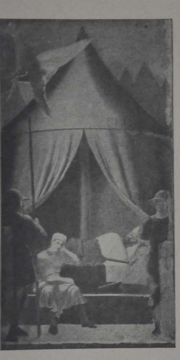


Рис. 58. Видѣніе Константина. Пьеро дел Франчески.

* * *

Характерная какъ для Ранняго, такъ и для Высокаго Возрожденія любовь къ античности не проявлялась у перечисленныхъ нами до сихъ поръ художниковъ, какъ стремленіе воспроизвести самые античные формы и мотивы. Напротивъ, это стремленіе выражается очень ярко у цѣлой группы художниковъ, которую обыкновенно

ставятъ въ связь съ падуанскимъ мастеромъ *Скварчіоне*, но дѣйствительнымъ вдохновителемъ которой является ученикъ Скварчіоне, *Андреа Мантенья*, изъ Падуи.

Этотъ геніальный мастеръ, создатель такихъ потрясающихъ религіозныхъ произведеній, какъ «Голгоѳа», былъ въ то же время влюбленнымъ въ Римъ археологомъ; разсказываютъ, что страсть къ коллекціонерству подъ конецъ его жизни сильно разстроила его дѣла. И бюстъ его, работы Сперандіо, въ Мантуѣ, гдѣ онъ



Рис. 59. Парнасъ. Мантенья.

умеръ, показываетъ настоящаго квирита: типичное римское лицо, суровое, непреклонное. Таково и его искусство: могучее, но суровое и жесткое. Увлеченіе Мантенья древнимъ Римомъ выразилось и въ обиліи археологическихъ очень точныхъ подробностей на его картинахъ, и въ выборѣ имъ сюжетовъ изъ античной жизни (такова, напр., серія холстовъ—«Тріумфъ Юлія Цезаря»), и въ общемъ стилѣ его фигуръ, подобныхъ статуямъ, сошедшимъ съ пьедесталовъ своихъ на римскомъ форумѣ. Портреты маркиза мантуанскаго Гонзаго и его семьи, исполненные Мантенья на стѣнахъ одной изъ залъ дворца въ Мантуѣ, свидѣтельствуютъ о громадной техникѣ и перспективныхъ знаніяхъ его, благодаря которымъ онъ, словно шутя, разрѣшаетъ самыя сложныя задачи. Воспроизведенная здѣсь (рис. 59) картина Мантенья принад-

лежитъ къ послѣднему періоду творчества художника, когда стиль его очень смягчился; въ особенности плѣнительно изящны здѣсь фигуры пляшущихъ музъ.

Оба брата Полайуоло, Антоній и Пьеро, не были учениками Мантеньи; но творчество великаго падуанца, съ которымъ они познакомились, вѣроятно, по офортамъ, оказало на нихъ значительное вліяніе. Тотъ же суховатый, жесткій рисунокъ, тотъ же четкій до рѣзкости стиль фигуръ, та же влюбленность въ античные сюжеты («Борьба Геркулеса съ Антеемъ», напр.) и въ античныя формы (въ постановкѣ фигуръ, въ драпировкахъ). Вліяніе это сказалось и въ увлеченіи Антоніо Полайуоло человѣческимъ тѣломъ («Битва нагихъ»). Но въ то время, какъ Мантенья изучаетъ какъ будто нагое тѣло по древнимъ статуямъ, техника Полайуоло носитъ болѣе реалистическій характеръ и свидѣтельствуетъ о тщательномъ изученіи имъ анатоміи у самаго операціоннаго стола, что являлось въ тѣ времена большой рѣдкостью. И Антоніо, и Пьеро писали и религіозныя картины, но напрасно мы стали бы искать въ нихъ хоть какого-нибудь религіознаго чувства. Одно изъ самыхъ извѣстныхъ произведеній Антоніо—«Мученичество св. Себастіана»—замѣчательно, главнымъ образомъ, разработкой художникомъ различныхъ мотивовъ движеній и усилій стрѣлковъ, пронзающихъ святого стрѣлами.

Художникомъ наготы по преимуществу можетъ быть названъ и *Лука Синьорелли,* подвергшійся также вліянію Мантеньи. Правда, Синьорелли написалъ лишь одну картину на античный сюжетъ; но онъ не стѣснялся вводить наготу и въ религіозные сюжеты, даже тамъ, гдѣ тема, повидимому, этого не дозволяла. Въ крайнемъ случаѣ, онъ украшалъ барельефами нагихъ юношей зданія, служившія ему фономъ. Нагота у Синьорелли, однако, вовсе не чувственна, и прелести въ ней нѣтъ: его мускулистыя тѣла, начертанныя рѣзкими линіями, кажутся вылитыми изъ бронзы статуями. Въ противоположность современнымъ ему живописцамъ, Синьорелли, несмотря на свое увлеченіе античностью и наготою, все же по духу своему—религіозный художникъ; но религіозность его, суровая и мрачная даже, носитъ какой-то средневѣковый характеръ.

Б. Шлецеръ.

(Продолженіе слѣдуетъ)